

Musik und kulturelle Identität – Band 1

**Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der
Gesellschaft für Musikforschung**

Weimar 2004

Musik und kulturelle Identität

Band 1: Öffentliche Vorträge, Roundtables und Symposien A

**Herausgegeben von Detlef Altenburg
und Rainer Bayreuther**



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Gesellschaft für Musikforschung, die Landgraf Moritz-Stiftung Kassel und die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird ausdrücklich gedankt. Autoren und Herausgeber haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Bilder ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Gesamtregister und Autorenverzeichnis finden Sie am Ende von Band 3.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2012 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Einbandgestaltung: <i-D> internet + Design GmbH & Co. KG
Satz: Carola Trabert, Göttingen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza.
ISBN 978-3-7618-1837-4
www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	XI
---------------	----

Öffentliche Vorträge

Peter Gülke (Berlin): »Meine Sprache verstehtet man durch die ganze Welt«. Musik als Schnittpunkt kultureller Identitäten	3
Bassam Tibi (Göttingen): Weltmusik und Weltpolitik im Zeitalter des Cultural Turn und der neuen Konstruktion kultureller Identitäten als Invention of Tradition. »The Sound of Europe« und der Islam	15
Klaus Manger (Jena): Masken kultureller Identität	31

Roundtables

I Kultur und Identität

Albrecht von Massow (Weimar–Jena) und Wolfgang Auhagen (Halle): Einführung	45
Philip V. Bohlman (Chicago): Verdrängung, Vertreibung, Verstummen. Thesen zum Identitätsdiebstahl der heutigen Musikkulturen	47
Gernot Gruber (Wien): »Europäische Identität« – mit und ohne Musik. Zur aktuellen Diskussion	58
Margaret Kartomi (Melbourne): New Directions in the Discourse on Cultural and National Identity, with Special Reference to Europe and the European Union	70
Hans-Joachim Giegel (Jena): Kultur – Identität und Differenz	78

II Tradition versus Geschichte – Abgrenzung und Aneignung

Thomas Schipperges (Leipzig) und Joachim Steinheuer (Heidelberg): Einführung	85
Henri Pousseur (Brüssel): Wege, Annäherungen, Kreuzungen	88
Hans Zender (Freiburg i.Br.): Über die zwei Phasen innerhalb der Entfaltung der Moderne	103
Hans Joachim Kreutzer (München): »Weltliteratur« und »Nationalliteratur« heute. Vom Ableben ehrwürdiger Abgrenzungen	107
Nicholas Davey (Dundee): Tradition and Identity. »Aneignung« and »Abgrenzung«	113
Dörte Schmidt (Stuttgart): Mnemosyne. Funktionen der Erinnerung in der Musik nach 1950. Bemerkungen zu Henri Pousseur, Helmut Lachenmann und Hans Zender	123

III Musikalische Identität zwischen Lokalität und Globalität

Raimund Vogels (Hannover) und Ralf Martin Jäger (Münster): Einführung	135
Timothy Rice (Los Angeles, CA): Reflections on Musical Identity from the Perspective of Subject-centered Musical Ethnography	137
Timothy D. Taylor (Los Angeles, CA): World Music Revisited	145
Wolfgang Bender (Mainz): Vom Einfluss zur Aneignung. Ein Paradigmenwechsel in der Musikethnologie	153
Hartmut Möller (Rostock): How Much Globalisation Can the European Music Historian Bear? A Comment on the Contributions of Timothy Rice and Tim Taylor	160

IV Kontinuität und Wandel in der Musik

Laurenz Lütteken (Zürich): Einführung	167
Ludolf Kuchenbuch (Hagen): Schriftkulturelle Anmerkungen und Anfragen eines Jazzamateurs und Mediävisten zur Musikhistorie	171
Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich): Was ist eine musikgeschichtliche Zäsur? Überlegungen zur Historik der Musikwissenschaft	193
Rudolf Brandl (Göttingen): Konstanz und Wandel in mündlicher Tradition (Paradigma Epiros)	204
John Deathridge (London): Ereignis und Wandel bei Wagner	211
Karol Berger (Stanford, CA): Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity	218
Michael Obst (Weimar): Kontinuität und Wandel in der Komposition aus der Sicht eines Komponisten	222

Symposien A

Musikedition im Zeichen nationaler Identitäten

Helga Lühning (Bonn): Einführung. Über das Deutsche in der Musikedition . . .	229
Christian Martin Schmidt (Berlin): Musikedition nur im Zeichen nationaler Identität?	235
Maria Caraci Vela und Pietro Zappalà (Cremona): Die musikwissenschaftliche Fakultät der Universität von Pavia in Cremona (Facoltà di Musicologia – Scuola di Paleografia e Filologia musicale). Geschichte, Aufgaben und Methodik	241
Rossana Dalmonte (Trento): Probleme und Methoden einer italienischen Edition Neuer Musik. Die Bruno Maderna-Ausgabe	252

Klaus Döge (München): »sich den schöpferischen Vorhaben des Meisters anzunähern«. Zur Geschichte der tschechischen Gesamtausgaben	259
László Somfai (Budapest): From »all'ongarese« to Bartók. Current Editions in Hungary	269

Neue Musik in totalitären Staaten, 1930 bis 1989/90

Jürg Stenzl (Salzburg): Einführung. Einige grundsätzliche Überlegungen	279
Omar Corrado (Buenos Aires): Entre modernité musicale et régression politique. La réception de Stravinskij à Buenos Aires en 1936	285
Fiamma Nicolodi (Florence): The Italian Fascism	293
Tatjana Rexroth (Berlin): Abhängigkeiten und Paradoxien im Verhältnis zwischen Musik und Politik	304
Agustí Bruach (Regensburg): Der spanische Faschismus/Francismus. Offizielle Musik und Einzelwege im totalitären Spanien	311
Michael Berg (Weimar–Jena): Musik in der DDR. Bürgerlichkeit ohne Bürgertum – Kollektive und/oder subjektive Identität	322

Popularmusik – Identität und Differenz

Andreas Meyer (Detmold und Hamburg): Einführung	331
Irving Wolther (Hannover): Der »Eurovision Song Contest«. Ein Musikwettbewerb als Mittel nationaler Repräsentation	333
Julio Mendivil (São Paulo): Der deutsche Schlager: ein musikalisches Stück Heimat	339
Peter K. Marsh (Ulaanbaatar): »We've Started a Revolution!« A Survey of Rap, Hip-Hop, and the Pop Music Industry in Mongolia	347
Jürgen Arndt (Detmold und Paderborn): Marvin Gaye, Motown und Maskerade	361
Rüdiger Schumacher (Köln): World Music – die Musikethnologie zwischen Traditionellem und Modernem	369

Der Musikstar – Persönlichkeit oder Konstruktion?

Helga de la Motte-Haber (Berlin): Einführung	375
Sanjoy Bandopadhyay (Kolkata): Music and Music Star: Promotion and Musical Values. Presentation Focus: Indian Classical Music	377
Klaus Mehner (Leipzig): Star – Superstar – Megastar. Steigerungsformen eines vielschichtigen Sachverhalts	381

Adrian North (Leicester): Negative Effects of Music Celebrities? Evidence on Eating Disorders, Psychoticism, Delinquency, Celebrity Attitudes and Censorship	387
Lars-Christian Koch (Berlin): Der Musikstar und seine biographische Konstruktion im interkulturellen Vergleich	389
Silke Borgstedt (Berlin): Persönlichkeit als Konstruktion. Das Image und seine Bedeutung für medienbasiertes Startum in der Musik	394
Eckhard Roch (Rudolstadt): Der Musikstar und sein Publikum	403
Kai Stefan Lothwesen und Daniel Müllensiefen (Hamburg): Castingshow-Teilnehmer als Stars? Sozialpsychologische Annäherungen an ein Zeitgeistphänomen	412
Marcel Engh (Berlin): Popstar als Marke. Über die medienindustrielle Konstruktion des Popstars Britney Spears	418

Stimme und Geschlechteridentität(en)

Rebecca Grotjahn (Köln) und Corinna Herr (Bochum): Einführung	431
Corinna Herr (Bochum): Musik und Geschlechterkonstruktionen	432
Bruno Nettel (Urbana, IL): Gender (and Other) Identities in Singing Style and Vocal Tone Color. Ethnomusicological Perspectives and Two Brief Illustrations ..	436
Sabine Vogt (Berlin): Mit Luftgitarre und Bananenmikrofon. Formen geschlechterrollentypischer Selbstsozialisation im Jugendalter	442
Rebecca Grotjahn (Köln): Singstimme und Geschlechtergeschichte	451
Janina Klassen (Freiburg): Helden, Krieger, Amazonen. Aspekte der Stimmen- und Geschlechterkonstruktion im 16. und 17. Jahrhundert	454
Thomas Seedorf (Freiburg): Vom Tenorhelden zum Heldentenor. Richard Wagner und das Ideal eines neuen Sängertypus	463

Jugend und ihre musikalischen Welten

Volker Kalisch (Düsseldorf): Einführung	473
Christian Kaden (Berlin): Musik als ›Fahrzeug‹. Initiation und Globalisierung in der Kultur Jugendlicher	481
Winfried Gebhardt (Koblenz–Landau): Jugendkultur, Jugendsubkultur, Jugendszene. Zur Soziologie juveniler Vergemeinschaftung	490
Klaus-Ernst Behne (Hannover): Musikalische Welten und Szene-Identifikation	498

Roe-Min Kok (Montreal): »Vom fremden Ländern und Menschen ...«. Western Classical Music, Colonialism and Identity Formation: A Case-Study in Southeast Asia	498
Gabriele Klein (Hamburg): Popmusik für den Dancefloor. Kulturelle Identität in »globalen« Popmusikindustrien	505
Achim Heidenreich (Mainz): »Wir sind Deserteure«. Kriegsdienstverweigerung zwischen Protestlied und Partysong	512

Vorwort

Die Erkenntnis, dass Musik ähnlich wie Sprache ein wesentliches Element unserer Kultur und zugleich unserer individuellen und kollektiven Identität ist, hat das abendländische Musikdenken unter ganz unterschiedlichen Aspekten bereits seit der Antike beschäftigt. Sie wurde gleichermaßen in den antiken Musikmythen und der Philosophie wie in der Musiktheorie und der späteren Musikgeschichtsschreibung immer wieder aufs Neue reflektiert. Von der Sache her berührt die Frage nach der Bedeutung der Musik für unsere individuelle und kollektive Identität weite Bereiche der Musikästhetik und der musikgeschichtlichen Entwicklung. Der Begriff der ›Identität‹ selbst – zumal der kulturellen Identität – wurde indes erst seit den 1980er Jahren zu einer erkenntnisleitenden Kategorie der Wissenschaft.

So klar die Bedeutung des Begriffs der ›kulturellen Identität‹ auf den ersten Blick zu sein scheint, so irreführend kann schon allein die damit verbundene Assoziation des Beständigen sein. Höchst komplex sind im Hinblick auf die Musik die Implikationen, die sich mit den hinter der Vorstellung der ›kulturellen Identität‹ stehenden Sachverhalten verbinden. Die Problematik der Anwendung auf die Musik wird unmittelbar deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es hier u.a. um das Phänomen geht, dass Musik einerseits jene Grenzen zu überschreiten vermag, bei denen die Sprache Barrieren setzt, und andererseits darum, dass Musik zugleich ähnlich wie die Sprache ein wesentlicher Bestandteil einer zum großen Teil eher lokal, regional oder national geprägten Kultur ist, die in aller Regel neben der Herausbildung einer kollektiven Identität zugleich auf die Abgrenzung vom Anderen zielt oder zumindest zielen kann. Aber auch die durch den Begriff ›Identität‹ vermittelte Assoziation, dass es sich bei der Musik als Bestandteil unserer kulturellen Identität um einen festen, invariablen Bestand unserer Kultur handele, ist außerordentlich problematisch.

Sehr intensiv haben sich andere Wissenschaftsdisziplinen seit den 1980er Jahren der methodischen Probleme angenommen, die sich mit der Kategorie der kulturellen Identität verbinden. Obwohl bereits 1983 der Historiker Philip Gleason festgestellt hatte,¹ dass der Begriff ›Identität‹ einen Grad von Allgemeinheit und Diffusion erreicht habe, dass es sinnlos geworden sei, nach seiner Bedeutung zu fragen, hat die Frage nach den konstituierenden Elementen und Funktionsweisen kollektiver Identität in den Geschichtswissenschaften, der Kulturwissenschaft, der Ethnologie, der Anthropologie und der Soziologie nicht nur zu einer kaum noch zu überschauenden Flut von Publikationen geführt, sondern sich unbeschadet der vielfältigen kritischen Einwände auch als außerordentlich fruchtbar erwiesen. Die Musik geriet bei den ausgedehnten Diskussionen um kulturelle Identität in den Nachbarwissenschaften in der Regel nicht in den Fokus der Betrachtung. Im Zeichen der Diskussion um diese Kategorie gewann unter den veränderten Bedingungen der Globalisierung die Frage nach der Bedeutung der Musik für das komplexe System Kultur und für das Individuum in den letzten beiden Jahrzehnten auch in der Musikwissenschaft – vor allem in der Musik-

1 Philip Gleason, »Identifying Identity. A Semantic History«, in: *The Journal of American History* 69/4 (1983), S. 910–931.

ethnologie und der Musiksoziologie sowie in der New Musicology – eine bemerkenswerte Aktualität. Die Historische Musikwissenschaft nahm indes diese Diskussion der Nachbardisziplinen so gut wie nicht zur Kenntnis, obwohl sie zweifellos einen zentralen Aspekt der Musikgeschichte betrifft.

Von dieser Situation ging die Programmkommission bei der Wahl des Rahmenthemas aus. Sie war sich dabei durchaus im Klaren, dass die Feststellung des Sprachwissenschaftlers und Mediävisten Uwe Pörksen, »Identität« sei ein »Plastikwort«,² nicht von der Hand zu weisen ist. Die methodischen Probleme, die die Kategorie der kulturellen Identität aufwirft, wurden indes von Soziologen wie Bernhard Giesen, Historikern wie Lutz Niethammer und Kulturwissenschaftlern wie Aleida Assmann in der Folgezeit so ausführlich erörtert, dass die Musikwissenschaft darauf aufbauen konnte. Vor allem die Beobachtung, dass unbeschadet der Unschärfe des Begriffs die von den Nachbardisziplinen aufgeworfenen Fragestellungen zu höchst aufschlussreichen Erkenntnissen geführt haben, war einer der Beweggründe, diese Diskussion aufzugreifen und auf der Basis der in den Geschichtswissenschaften, der Kulturwissenschaft, der Ethnologie, der Anthropologie und der Soziologie vorbereiteten Grundlagenforschung das Thema »Musik und kulturelle Identität« in den Mittelpunkt des XIII. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung zu stellen. Kaum ein Thema bot sich für einen internationalen Kongress so unmittelbar an wie die Frage nach der Bedeutung der Musik für die vielbeschworene kulturelle Identität, und dies nicht zuletzt deshalb, weil die wissenschaftliche Untersuchung der Frage nach den Auswirkungen der Globalisierung auf die Musikkultur sich zunehmend als eines der dringenden Desiderate der Musikwissenschaft erweist. Hier eröffnete der Weimarer Kongress nicht nur die Möglichkeit, diese Frage in den angemessenen historischen Rahmen einzuordnen, sondern darüber hinaus angesichts der nicht selten zu beobachtenden Schwerpunktverlagerung der Problemstellung intensiver die genuin musikalischen Aspekte zu fokussieren.

Die Entscheidung für das Rahmenthema des Kongresses fiel nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der Erkenntnis, dass die Musikwissenschaft mit ihren drei großen Arbeitsgebieten – der historischen, systematischen und ethnomusikologischen Forschung – seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges wie viele andere Wissenschaftsdisziplinen auch zu einer immer stärkeren Spezialisierung tendierte. Diese Spezialisierung vollzog sich im Zusammenhang mit einer immer weiteren Ausdifferenzierung der drei Teildisziplinen in so wichtige Arbeitsgebiete wie beispielsweise die Editionsphilologie, die Opernforschung, die Rezeptionsforschung, die Musiksoziologie und die Musikpsychologie, um nur einige zu nennen. Für die verschiedenen Arbeitsgebiete der Musikwissenschaft bedeutete diese Entwicklung einen entscheidenden Schritt zu ihrer Anschlussfähigkeit an die benachbarten Wissenschaftsdisziplinen, also beispielsweise der musikalischen Editionsphilologie an jene der Literaturwissenschaft oder der Musikpsychologie an die Psychologie. Zugleich barg dieser notwendige Schritt der Spezialisierung und methodischen Weiterentwicklung die Gefahr, den Blick für das Ganze und das komplementäre Zusammenwirken der Teildisziplinen zu

2 Uwe Pörksen, *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*, Stuttgart 1988, S. 17 ff. u. ö. sowie S. 119 f.; vgl. auch Lutz Niethammer, *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Reinbek 2000, S. 33–40.

verlieren. Das Thema »Musik und kulturelle Identität« bot sich in dieser Situation in besonderem Maße als eine der Fragestellungen der Musikwissenschaft an, die nicht nur mindestens so alt wie diese Wissenschaftsdisziplin selbst ist, sondern für das Zusammenwirken aller musikwissenschaftlichen Teildisziplinen eine Herausforderung darstellt. Sie setzt aus der Perspektive jeder Teildisziplin einen Zugriff über ihre Grenzen hinaus voraus, und sie ist nur im transdisziplinären Dialog zu beantworten. Daher wurde bei diesem Kongress der intensive Dialog mit den Nachbardisziplinen, insbesondere mit den Geschichtswissenschaften, der Soziologie, der Literaturwissenschaft und der Kunstgeschichte gesucht.

Insofern war es ein Anliegen dieses Kongresses, im Zeichen von Partikularisierung, Ausdifferenzierung und Spezialisierung der Musikwissenschaft im Dialog der Teildisziplinen und im transdisziplinären Diskurs den Blick auf das Ganze, auf die Musik und ihre Position im komplexen System Kultur zu lenken. Dass der gemeinsame Zugriff auf eines der großen Themen des Faches mit den ganz unterschiedlichen Fragestellungen der jeweiligen Teildisziplinen zugleich dazu zwingt, die Position der Musikwissenschaft im Kontext der Geisteswissenschaften und die gesellschaftliche Position musikwissenschaftlicher Forschung an sich zu reflektieren, war ein durchaus beabsichtigter Effekt dieses Kongresses. An kaum einem anderen Ort in Deutschland lässt sich so umfassend nachvollziehen, dass in der Geschichte ein wesentliches Element der Blüte der europäischen Kultur die enge Verbindung von Kunst und Wissenschaft war, dass künstlerische Produktion und theoretischer Diskurs nur die Kehrseiten derselben Medaille sind, beruhte doch die Faszination, die von Weimar ausging, nicht nur in der Ära Goethe und Schiller, sondern auch in der Ära Liszt genau auf diesem Ineins von künstlerischer Produktion, Theoriebildung und wissenschaftlicher Reflexion.

Für die Musikwissenschaft hat diese enge Wechselbeziehung zwischen Forschung und künstlerischer Praxis einen ganz eigenen Stellenwert. Eines der großen Arbeitsgebiete der deutschen Musikwissenschaft ist seit Jahrzehnten Teil unserer internationalen Musikkultur geworden. Mit den großen Projekten der Bach-, Beethoven- oder Mozarteditionen sind die Ergebnisse musikwissenschaftlicher Forschung weltweit auf den Konzertpodien und in den Opernhäusern präsent, ohne dass dies freilich ins öffentliche Bewusstsein gedrungen wäre.

Einen besonderen Akzent setzte der Weimarer Kongress mit der Einbeziehung der Populärmusik. Ebenso wenig wie der Pathologe muss der Musikwissenschaftler seinen Gegenstand lieben, um sich wissenschaftlich mit ihm zu beschäftigen. Die Populärmusik der Gegenwart bei einer holistischen Auseinandersetzung mit Phänomenen der Musikkultur der Gegenwart auszublenden, ist wissenschaftlich nicht zu vertreten. Den Karnevalskult früherer Jahrhunderte neben der Kunstmusik ins Blickfeld zu nehmen, gilt traditionell in der deutschen Musikwissenschaft als weniger degoutant als die Beschäftigung mit der Musik eines Michael Jackson oder Udo Lindenberg. Wenn man Michail Bachtins These von der Doppelung der Kulturen³ ernst nimmt, dann sind beide, Hochkultur und Populärkultur, nur die Kehrseiten derselben Medaille einer Kultur. Dann aber ist es unabdingbar, beide auch nebeneinander ins Blickfeld zu nehmen und die Zusammenhänge zu reflektieren. Die gerade

3 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übersetzt von Gabriele Leupold, hrsg. von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1998, insbesondere S. 53.

in der Musikwissenschaft über mehrere Jahrzehnte ausgeprägte Distanz zu Erscheinungen der Rock- und Popularkultur ändert nichts daran, dass dies die Kultur von und für Millionen ist, und dies ist im Hinblick auf die Medien bekanntlich ganz wörtlich zu verstehen. Wie gefährlich es ist, aus der Geschichte die Maximen für Problemlösungen der Gegenwart abzuleiten, bedarf hier keiner Erörterung. Zugleich darf sich die Musikwissenschaft aber nicht verweigern, zu erkennbaren Problemen Stellung zu nehmen. Unter diesem Aspekt ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Spitzenleistungen einer Kultur, über die ein breiter internationaler Konsens in der Gesellschaft herrscht, nicht auf Quoten, sondern auf Visionen beruhen. Die Basis einer Kultur definiert sich nicht zuletzt über ihre Spitze, und umgekehrt definiert sich die Spitze vor dem Hintergrund der Basis.

Einen zweiten wichtigen Akzent setzte der Weimarer Kongress mit der Weitung des Blickes auf die Musikkulturen dieser Welt in ihrer Vielfalt und ihrem jeweils ganz eigenständigen kulturellen Kontext. Dies ist nicht zuletzt dem Genius loci geschuldet, denn kaum ein anderer Veranstaltungsort in Deutschland bietet sich für einen musikwissenschaftlichen Kongress zu Fragen der kulturellen Identität in ähnlicher Weise an wie Weimar. Mit seiner Ausgabe der *Alten Volkslieder* bzw. der *Volkslieder*, die postum unter dem Titel *Stimmen der Völker in Liedern* erschien, hatte Herder einen entscheidenden Impuls für ein im 19. Jahrhundert stetig zunehmendes Interesse an der Musik des Anderen geben. Seine Vorüberlegungen der 1771 entstandenen Schrift *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* wurde gleichsam als methodische Grundlegung auch in der populären Ausgabe von Johann von Müller abgedruckt. Hier formulierte er die These, dass sich im echten Volkslied gleichsam das Wesen eines Volkes artikuliere:

Wissen Sie also, daß je wilder, d.i. je lebendiger, freywirkender ein Volk ist, [...] desto wilder, d.i. desto lebendiger, freyer, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder seyn! [...] vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Nothdrange des Inhalts, der Empfindungen [...], vom Gange der Melodie, und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören, und mit diesem verschwinden – davon, und davon allein hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wunderthätige Kraft ab, den diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volkes zu seyn!⁴

Das aus dieser These resultierende Interesse war der Ausgangspunkt für eine in der Form bis dahin einzigartigen Auseinandersetzung mit dem Anderen, mit Kulturen, denen Herder nur im Volkslied oder dem, was er dafür hielt, begegnete. Dieser Weitung des Blickes über den Erfahrungshorizont der eigenen lokalen und regionalen Kultur hinaus entspricht Goethes Interesse an der Literatur des Orients und den europäischen Traditionen des Theaters. Mit

4 Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*, hrsg. von Johann von Müller, Tübingen 1807, S. 11–12. Der Text ist in den verschiedenen Ausgaben der *Stimmen der Völker* gegenüber der 1772 erschienenen Fassung der Schrift *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* leicht verändert. Vgl. zur Identitätsbildung durch Musik auch die Ausführungen Jean Jacques Rousseaus zum *Ranz des vaches* (also zum Kuhreihen) im Artikel »Musique« seines *Dictionnaire de musique*, Paris 1769, S. 314–315.

Herders Volksliedbegeisterung und Goethes Begriff der ›Weltliteratur‹ wurden in Weimar Wegmarken für die Beschäftigung mit der kulturellen Identität des Anderen gesetzt.

Zugleich manifestiert sich in der Weimarer Geschichte die Ambivalenz der Auseinandersetzung mit der Frage nach der Bedeutung von Kunst und speziell der Musik für unsere kulturelle Identität: Einerseits eröffnete Goethes Idee der ›Weltliteratur‹ und die spätere, darauf aufbauende Konzeption einer ›Weltmusik‹ Franz Liszts den Raum für Visionen einer von Ideen des Weltbürgertums geprägten Kultur und andererseits wurde hier die Vorstellung von kultureller Identität in Verbindung mit Verfallsthesen instrumentalisiert und bot in der nationalsozialistischen Kampagne gegen ›entartete Musik‹ die ideologische Rechtfertigung für die Diffamierung des Neuen oder schlicht des Anderen. Und auch das bittere Kapitel der Identitätsbewahrung durch Musik – selbst unter den unmenschlichen Bedingungen des Konzentrationslagers Buchenwald – ist Teil der Weimarer Geschichte. Dies ist einer der Gründe, warum dem Thema der Musik in totalitären Staaten auf diesem Kongress ein breiter Raum gewährt wurde.

Es wäre das schönste Ergebnis des Weimarer Kongresses, wenn es gelungen wäre, für die neuen Herausforderungen zu sensibilisieren, die sich der Musikwissenschaft in einer Zeit der Globalisierung und der neuen Medien stellen. Die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar hat auf ihre Weise auf die 2004 gewonnenen Erkenntnisse reagiert und 2009 eine Professur für Transcultural Music Studies und eine weitere für die Geschichte des Jazz und der populären Musik eingerichtet.

Der Weimarer Kongress gliederte sich in drei verschiedene Ebenen:⁵ Den Rahmen und die erste Ebene bildete der von der Programmkommission konzipierte und organisierte Teil. Er umfasste die öffentlichen Vorträge, die vier Roundtables, sechs Symposien (Serie A) und Konzerte. Eine zweite Ebene bildeten die von den Teilnehmern vorgeschlagenen und organisierten Symposien (Serie B). Eine dritte Ebene bildeten die Freien Referate und Forschungsberichte. Dieser Gliederung entsprechen die drei Bände dieses Kongressberichtes. Die ursprüngliche Reihenfolge innerhalb der beiden ersten Ebenen wurde nicht verändert, da bewusst davon Abstand genommen wurde, hier eine künstliche Ordnung zu konstruieren, die bei der Planung des Kongresses für die B-Symposien nicht intendiert war. Demgegenüber wurden die Sektionen der Freien Referate und Forschungsberichte aufgelöst und in eine neue Reihenfolge gebracht, die dem Benutzer eine raschere Orientierung ermöglicht. Die Beiträge wurden thematisch geordnet und innerhalb der jeweiligen Kapitel alphabetisch nach Verfassern angeordnet. Die Ortsangaben bei den Autoren beziehen sich auf den Status quo von 2004.

Für die drei öffentlichen Vorträge konnten mit Peter Gülke, Klaus Manger und Bassam Tibi drei herausragende Wissenschaftler gewonnen werden, die aus der Perspektive der Musikwissenschaft, der Germanistischen Literaturwissenschaft sowie der Politologie und Islamwissenschaft jeweils einen zentralen Aspekt des Rahmenthemas beleuchten.

5 Eine Gesamtübersicht über sämtliche Veranstaltungen gibt das Programmbuch: *Musik und kulturelle Identität. XIII. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar, 16. bis 21. September 2004. Programm – Abstracts*, Redaktion: Ruth Seehaber und Christoph Meixner, Weimar 2004.

Die vier Roundtables thematisieren aus der Sicht namhafter Komponisten und der verschiedenen Teildisziplinen der Musikwissenschaft im transdisziplinären Dialog unter systematischen Aspekten grundlegende Fragen des Rahmenthemas. Bewusst wurde hier die Erörterung der terminologischen und methodischen Probleme mit konkreten Fallstudien kombiniert. Im ersten Roundtable (Leitung: Albrecht von Massow und Wolfgang Auhagen) ging es um die zentralen Begriffe Kultur und Identität und ihre konkreten Implikationen im Hinblick auf die Musik. Der zweite Roundtable (Leitung: Thomas Schipperges und Joachim Steinheuer) rückte, ausgehend von zwei Grundsatzreferaten der Komponisten Henri Pousseur und Hans Zender, die Phänomene von Abgrenzung und Aneignung ins Blickfeld. Der Bedeutung von Lokalität und Globalität für kulturelle Identität widmete sich der dritte Roundtable (Leitung: Raimund Vogels und Ralf Martin Jäger). Die für die Musikgeschichtsschreibung fundamentalen Aspekte von Kontinuität und Wandel thematisierte der vierte Roundtable (Leitung: Ulrich Konrad und Laurenz Lütteken). Der erste Band enthält die Referate, nicht aber die Diskussion. Wesentliche Aspekte der Diskussion gingen in die Druckfassung der Beiträge ein.

Demgegenüber sind die Symposien (A) des ersten Bandes von der Fragestellung her als Fallstudien konzipiert (z. B. »Jugend und ihre musikalischen Welten« oder »Neue Musik in totalitären Staaten«). Diese Symposien wurden in Zusammenarbeit mit der Programmkommission von den Fachgruppen der Gesellschaft für Musikforschung konzipiert und organisiert. Die im zweiten Band dokumentierten Symposien (B) wurden von den jeweiligen Leitern konzipiert und von der Programmkommission aus der großen Zahl der Vorschläge ausgewählt. Während sich die von den Fachgruppen organisierten Symposien (A) vor allem auf Themen der Musik und des Musiklebens der Gegenwart konzentrieren, wurden bei den Symposien des zweiten Bandes auch andere zentrale Themen zur europäischen und außer-europäischen Musik berücksichtigt. Daneben sollte im Rahmen eines Call for Papers breiter Raum für Freie Referate bzw. Forschungsberichte gegeben werden.

Der Kongress wäre nicht durchführbar gewesen ohne die finanzielle Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft und durch das Thüringer Kultusministerium. Dafür sei beiden Institutionen ganz herzlich gedankt.

Durch die Förderung von Air Namibia, die Deutsche Welle, die ZE & US Internationale Handels GmbH Nürnberg, das Japanische Kulturinstitut (The Japan Foundation), das smart center Erfurt sowie das congress centrum neue weimarhalle und Tourismus-servicegesellschaft mbH sowie durch die Zusammenarbeit mit dem »pèlerinages« Kunstfest Weimar (Intendantin: Nike Wagner) wurde es möglich, dass das Rahmenthema nicht nur im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Sektionen des Kongresses stand, sondern durch Konzerte zugleich auch einer breiten Öffentlichkeit und dem Festivalpublikum nahegebracht werden konnte. Nach der musikalischen Einführung durch die Ondunga Cultural Group (Namibia) waren insgesamt sechs Konzerte konkreten Aspekten des Rahmenthemas gewidmet: Auf dem Programm des Eröffnungskonzertes der Staatskapelle Weimar unter der Leitung von Peter Gülke standen symphonische Werke der europäischen Moderne (Michael Obst, *Transit*; Henri Duparc, *Six Mélodies avec orchestre*; Jean Sibelius, 5. Symphonie Es-Dur op. 82), das Professorenkonzert der Hochschule für Musik FRANZ LISZT war kammermusikalischen Werken der europäischen Moderne gewidmet (Erwin Schulhoff, Sonate

für Flöte und Klavier; Claude Debussy, Sonate für Flöte, Viola und Harfe; Dmitrij Šostakovič, Klavierquintett g-Moll op. 57). Das Ensemble Ayangil (Istanbul) präsentierte in Kooperation mit der Deutschen Welle »Osmanische Kunstmusik der Goethe-Zeit« und am Folgetag »Türkische Kaffeehaus-Musik«. Unter dem Motto »Neue Musik aus Japan« stellten japanische Musiker in einem Gesprächskonzert Werke von Junnosuke Yamamoto vor. Den Abschluss bildete die Aufführung von vier Kunqu Opern durch die Beifang-Kunqu-Truppe (Peking).

Die gemeinsam mit der Europäischen Jugendbildungs- und Jugendbegegnungsstätte Weimar organisierte internationale Begegnungswoche »Junges Forum« ermöglichte es jungen Musikern, Musikwissenschaftlern, Soziologen, Politologen und Kulturwissenschaftlern, sowohl am Kongress als auch am »pèlerinages« Kunstfest Weimar teilzunehmen und anschließend gemeinsam die Ergebnisse zu diskutieren.

Vielfachen Dank gilt es abzustatten an Personen und Institutionen, ohne die die Durchführung dieses Kongresses nicht möglich gewesen wäre. Allen voran gilt mein Dank den Kolleginnen und Kollegen im Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung für das Vertrauen, das sie in mich setzten, als ich 2000 mit der Ausrichtung des XIII. Internationalen Kongresses betraut wurde. Zu großem Dank verpflichtet bin ich den Mitgliedern der Programmkommission, der Frau Kollegin Silke Leopold sowie die Herren Kollegen Wolfgang Auhagen, Ulrich Konrad, Laurenz Lütteken, Klaus Manger, Albrecht von Massow, Hartmut Schick und Raimund Vogels angehörten. Sie trafen die Entscheidung über das Rahmenthema, sie waren federführend bei der Entwicklung der Konzeption der im ersten Band zusammengefassten öffentlichen Vorträge, Roundtables und Symposien, und sie trafen die Auswahl unter den eingesandten Vorschlägen für die Symposien des zweiten Bandes sowie der Freien Referate und Forschungsberichte des dritten Bandes. Unter den Institutionen, denen die Gesellschaft für Musikforschung bei der Ausrichtung des Kongresses Dank schuldet, ist an erster Stelle die Leitung der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar zu nennen, die das Unternehmen von Anfang an ideell und finanziell, vor allem aber auch verwaltungstechnisch mit großem Engagement unterstützt hat. Dafür gebührt Ihrem damaligen Rektor, Prof. Rolf-Dieter Arens, und den Mitarbeitern ein ganz herzlicher Dank. Ohne das große Engagement der Mitarbeiter der Verwaltung dieser Hochschule, namentlich der Leiterin der Haushaltsabteilung, Christine Gurk, des Leiters der IT-Abteilung, Thomas Riek, des Leiters der Pressestelle, Jan Kreyßig, und des Leiters des Tonstudios, Matthias Middelkamp, wäre der Kongress nicht durchführbar gewesen.

Der Kongress stieß auf ein ungewöhnlich großes internationales Interesse, so dass bei mehr als 850 Teilnehmern die Organisation zu einer logistischen Herausforderung wurde. Christoph Meixner hat mit seiner Umsicht, vielen guten Ideen, schier unerschöpflichem Engagement und bemerkenswertem Organisationstalent entscheidend dazu beigetragen, dass ein reibungsloser Ablauf des Kongresses gewährleistet werden konnte. Dafür sei ihm ein herzlicher Dank ausgesprochen. Dem Organisationsteam gehörten darüber hinaus Kerstin Huschke, Ruth Seehaber und Thomas Radecke sowie Carolin Bahr, Janine Droese, Christiane Gneuß, Ulrike Roesler und Doreen Urbanczyk an; die Konzertorganisation lag in den Händen von Constanze Dahlet und Almut Placke. Ihnen allen sei herzlich für ihr großes Engagement gedankt.

Für die Vorbereitung der Drucklegung der drei Bände dieses Kongressberichtes konnte Rainer Bayreuther gewonnen werden, der großenteils die Korrespondenz mit den Autoren führte, mit den Mitarbeitern für die Einrichtung der Manuskripte für den Druck und den ersten Korrekturdurchgang sowie für die Koordination der Zusammenarbeit mit dem Redaktionsteam Sorge trug. Daher firmiert er als Mitherausgeber des Kongressberichtes. Für diese enorme logistische Leistung sei ihm an dieser Stelle ganz herzlich gedankt. Ihm zur Seite standen unermüdlich Carolin Bahr, Daniela Fugellie, Kiril Georgiev, Ina Knoth, Ulrike Roesler, Daniela Roth, Dominik von Roth und Sascha Wegner sowie Jayne Obst, die die englischsprachigen Texte redigierte. Das Register erstellten Hannes Edel, Kiril Georgiev, Florian Schuck und Steffen Vogel. Ihre Arbeit wird die Benutzung der drei Bände ganz erheblich erleichtern. Ihnen allen sei ein herzlicher Dank ausgesprochen. Das Erscheinen dieses Kongressberichtes war zunächst durch Ereignisse im familiären Bereich in Frage gestellt, die die Weiterarbeit für längere Zeit unmöglich machten, dann zeitweilig durch eine langwierige, schwere Erkrankung des Unterzeichneten. Umso mehr ist der Geschäftsleitung des Bärenreiter-Verlages, namentlich Barbara Scheuch-Vötterle und Leonhard Scheuch, für ihre Langmut zu danken. Carola Trabert besorgte mit großer Umsicht den Satz, und Diana Rothaug betreute die Herausgabe seitens des Verlagslektorates. Sie haben mit ungewöhnlichem Engagement und ihren vielfältigen wertvollen Anregungen dazu beigetragen, dass die Drucklegung nach einer größeren Pause reibungslos abgeschlossen werden konnte. Die eigentlichen Leistungsträger aber sind die Teilnehmer des Kongresses und damit die Autoren, deren Langmut auf eine harte Probe gestellt wurde. Ihnen allen schulde ich aufrichtigen Dank.

Ein mehrbändiger Kongressbericht dieser Größenordnung ist im Zeichen der Sparzwänge, denen zunehmend die öffentliche Hand unterliegt, nur durch die Mitwirkung von Sponsoren zu bewältigen. Die Drucklegung des Kongressberichtes wäre ohne die großzügige Unterstützung der Gesellschaft für Musikforschung, der Landgraf Moritz-Stiftung und der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar nicht möglich gewesen. Ihnen allen sei für ihre Förderung herzlich gedankt.

Weimar, März 2012

Detlef Altenburg

Öffentliche Vorträge

Peter Gülke (Berlin)

»Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt«

Musik als Schnittpunkt kultureller Identitäten

Lassen Sie mich bei einem der Protagonisten des gestrigen Konzertabends beginnen: Im Spätherbst des Jahres 1907 hörte Gustav Mahler in einem Konzert in Helsinki u. a. Musik von Jean Sibelius, welche ihm missfiel und ihn in einem Brief an seine Frau zu einer hässlichen Charakterisierung veranlasste:

Im Concert hörte ich auch einige Stücke von Sibelius, dem finnischen National-Komponisten, von dem nicht nur hier, sondern auch in der musikalischen Welt, großes Aufheben gemacht wird. In dem einen hörte ich ganz gewöhnlichen Kitsch durch diese gewissen nordischen Harmonisationsmanieren als nationale Sauce angerichtet [...]. So sehen im übrigen überall die Herren nationalen Genies aus, in Russland und Schweden ein Gleiches – und in Italien dieser Huren und Louis erst recht.¹

Der Bericht war bei Alma, der Großmeisterin übler Nachrede, in besten Händen: Obwohl Mahler Sibelius persönlich sympathisch fand, ist in seinem Umkreis und, noch folgenreicher, im Umkreis Schönbergs von ihm entweder gar nicht oder abschätzig gesprochen worden. Den – abermals folgenreichen – Schlusspunkt setzte im Jahre 1938 Theodor W. Adornos seither mehrmals neu gedruckte »Glosse über Sibelius«².

Mithilfe der Leitkategorie unseres Kongresses könnte man das so beschreiben: Ein aus Wien Kommender, welcher seinen Musikbegriff von nationalen Bedingtheiten unabhängig sehen darf, andererseits als Außenseiter – in Österreich der Böhme, in Deutschland der Österreicher, in der ganzen Welt der Jude – seine Wirksamkeit vor allem als Verteidigung einer vielfach angefochtenen Identität verstehen muss, der nur strengste Maßstäbe gelten und sich auf die Dialektik von professionellem Anspruch und nationaler Identifizierung kaum einlässt, reduziert diese auf die Frage, inwieweit kompositorische Defizite durch nationale, wo nicht landschaftliche Bezogenheiten entschuldigt werden könnten. Insofern Identität einen Verstehensraum darstellt, worin Rezeption und Rezipiertes aufeinander bezogen sind, ist Mahler draußen geblieben. Er desavouiert Haydns stolze Auskunft, dass »die ganze Welt« seine Sprache, die Sprache der Musik, verstehe, bzw. erweist sie als ergänzungsbedürftig: Jeder versteht anders, keiner versteht alles, jeder ist geneigt, vorerst Nichtverstehbares für schlecht gesprochen zu halten. Einem Geiger, der in Ostasien eine dreisätzige Sonate gespielt hatte, wurde attestiert, dass der erste der vier Teile am besten

1 *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe*, hrsg. von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Berlin 1995, Nr. 241, S. 341.

2 Theodor W. Adorno, »Glosse über Sibelius«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982, S. 247–252.

gefallen habe – da hatte er die Violine gestimmt; der von Mallarmé rezipierte Wagner hatte mit dem von Hitler rezipierten schlechterdings nichts zu tun.

Zu der Identität, der Mahler in Sibelius' Musik begegnete, gehört u. a., dass sie für eine nicht vorhandene nationalstaatliche, gar kulturelle Identität in die Bresche springen, dass sie diese gegen vielfältige Überfremdungen zum Sprechen bringen musste, weil sie anders nicht artikuliert werden konnte – wie Smetana hat Sibelius erst als erwachsener Mann die Sprache seines Landes erlernt. Das muss man nicht wissen, um *Valse triste* angemessen zu hören, dennoch gehört es hinzu. Allemal gehört zur Anmaßung von Kunst, dass sie eine weder durch die Unmittelbarkeit ästhetischer Wirkungen noch durch allgemeinere Kontexte kompensierbare Kenntnis von Sachverhalten voraussetzt, die wir nicht kennen können – eine Anmaßung, welche wir normalerweise erst wahrnehmen, wenn wir einer Verstehenshilfe bedürfen und dann sogleich als notwendige Entschuldigung für Defizite notieren: so geschehen u. a. in Helsinki anno 1907.

Nun ist kein schöpferisch Tätiger verpflichtet, Kollegen zu verstehen – Musikgeschichte ließe sich u. a. als Verkettung produktiver Miss- und Unverständnisse, unschlichtbar aufeinander prallender Identitäten schreiben. Dennoch lassen die Nachwirkungen von Mahlers Verdikt sich so nur unzulänglich erklären; Sibelius, seine Musik und die Art ihres Erfolges taugten zu gut zur Fokussierung dessen, was man nicht tun und sein wollte. Hätte man sein Schaffen weiterverfolgt, wäre manches Werk für den Verein für musikalische Privat-aufführungen in Frage gekommen. Man tat es nicht – aus Gründen, welche Adornos Polemik in der Nähe zur Argumentation der »Regression des Hörens« unzweideutig verrät: Es lohnt nicht – worauf nun fast mit Wagners Wotan zu reagieren wäre: »Wo du nichts weißt, da weißt du dir leicht zu helfen.«

In Bezug auf die Polemik könnte man zudem von multiplizierter Identitätsproblematik sprechen: Wie zuvor Mahler beantwortet der Schönberg-Kreis den Außendruck, unter dem er steht, durch überstarkes Immunisierungsbedürfnis, durch identitätsfördernde Abgrenzungen, und diese prononciert der junge Adorno getreu der gruppenpsychologischen Regel, dass einer, der um die Akzeptanz der Gruppe kämpft, deren Standpunkte nach außen hin besonders scharf vertritt. Im Übrigen fallen Verständigungen gegen etwas allemal leichter als Verständigungen für etwas.

Dürfen wir der Kategorie »Identität« so sicher sein, wie dieser Exemplifikation zugrunde gelegt? Sind wir möglicherweise nur deshalb sicher, was mit »kultureller Identität« gemeint ist, weil sie als Widerlager u. a. zu der noch verwascheneren »Globalisierung« notwendig und von hierher *ex negativo* definiert ist? Wenn Denkkategorien in Verteidigungszustand versetzt werden, nehmen die ihnen zugewachsenen Differenzierungen Schaden.

Das betrifft auch Simplifikationen, welche das modische Identitäts-Gerede mit sich gebracht hat, zumal sie vermuten lassen, zumeist sei, wenn prätentios von »Identität« gesprochen wird, das bescheidenere Wort »Prägung« besser am Platz – nahebei liegt als Definitionsmöglichkeit Goethes »geprägte Form die lebend sich entwickelt«³. So könnte man die Eignung als Kongress-Motto gar bezweifeln, meldete sich hinter der Distanzierung vom

3 Johann Wolfgang von Goethe, *Urworte. Orphisch*, in: ders., *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abteilung, Bd. 3, Weimar 1890, Reprint München 1987, S. 95.

modischen Gerede nicht die Frage nach dessen ernsteren Begründungen. Die jedoch erlaubt nicht, dass die Diskussion innerhalb der Margen bzw. Selbstverständlichkeiten verbleibt, welche durch Gegenübersetzungen wie »kulturelle Identität versus Globalisierung« vorgegeben sind – normalerweise handelt es sich bei Moden um unernst-vordergründige Aktualisierungen ernster Hintergründe. Es käme dann auf bloße Territorialverteidigung hinaus, auf Verdrängung des »Anderen in uns«⁴ und darüber hinaus auf Veruntreuung einer philosophischen Tradition, welche dem Tautologie-Verdacht begegnet und strikt verbietet, Nietzsches Gewissensruf »Du sollst der werden, der du bist« mit dem Einwand zu begegnen, man könne nicht werden, was man bereits ist. Nicht zu reden davon, dass kulturelle Identität zu allermeist gehandelt wird als etwas, was sie ihrem Wesen nach nicht sein kann: als *fait accompli*. Das hatte Goethe mit »So mußt du sein, du kannst dir nicht entfliehen«⁵ nicht gemeint.

Genau diesen Irrtum nimmt Nietzsches Formulierung ins Visier. »Wer bin ich?«, im Sinne unseres Themas umformuliert zu: wo bzw. auf welche Weise finde ich meine »Identität« – wenn Philosophie irgendwo Bodenhaftung als Lebensform bzw. geistige Übung fand, dann in der Umkreisung dieser Frage, einer nie endgültig beantworteten. Denn »Entelechie, Form der Formen bin ich [nur] kraft Gedächtnis, weil unter immer sich ändernden Formen«⁶. Für kulturelle Identität gilt nicht weniger als für personale, dass wir hierbei – fast auf der Linie von Schellings »Sei absolut, sei identisch mit dir selbst« (welches allerdings das Absolute als Identität des Realen und Idealen voraussetzt) – schwerlich auskommen ohne die Vorstellung eines zuinnerst liegenden Kerns, einer, heideggersch gesprochen, ausschließlich uns gehörigen, von Kontingenzen und Äußerlichkeiten gereinigten »Eigentlichkeit«. Es gilt aber auch, dass wir am Ende wie der zwiebelschälende Peer Gynt zwischen Außen und Innen, Schale und Kern nicht werden unterscheiden und dennoch nicht aufhören können, nach der Unterscheidung zu suchen – dies ist die unentrinnbare Dialektik von Identität bzw. Identifizierung, als immer neue Aufforderung, nicht bei nahe liegenden Verkürzungen bzw. Verhärtungen stehen zu bleiben. »Identitäten sind Verabredungen, imaginäre Konstrukte, die bestimmten Stabilisierungsbedürfnissen nach innen und außen dienen, aber nicht das haben, was die Scholastiker ein »fundamentum in re« genannt haben.«⁷ Kulturelle Identität taugt als Kampfbegriff eher nach innen als nach außen.

Die viel berufene Dialektik des Eigenen und Fremden läge als Parallele nahe, stünde die Griffigkeit der Formel nicht quer zur Dimension und den Differenzierungen des Problems. Näher heran führt eine spätestens in Platons *Parmenides* manifeste, insbesondere durch Plotin und Proklos im Problemfeld von »Identität in der Differenz« entfaltete Gedankenlinie, welche, mit Ausbiegungen in die *quidditas*, die »Washeit« des Thomas von Aquin und Wilhelm von Ockhams Rettung der Singularität, in die cusanische Dialektik der *unitas in alteritate* mündet – ein Gipfelpunkt mindestens in der Reflexion einer ebenso in die Andersheit hinein entfalteten, in ihr sich explizierenden Einheit wie der in diese Einheit zurück-

4 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1989.

5 Goethe, *Urworte*, S. 95.

6 James Joyce, *Ulysses* II, 6(9), Frankfurt a.M. 1975, S. 266; englisch: »But I, entelechy, form of forms, am I by memory because under everchanging forms«.

7 Klaus Reichert, *Welt-Alltag der Epoche. Essays zum Werk von James Joyce*, Frankfurt a.M. 2004, S. 110.

kehrenden, von ihr implizierten Andersheit (»unitate in alteritate progrediente atque alteritate in unitatem progrediente«⁸). Nahebei liegt im § 214 von Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* die Bestimmung der Idee als »Dialektik, welche ewig das mit sich selbst Identische von dem Differenten, das Subjektive von dem Objektiven, das Endliche von dem Unendlichen [...] ab- und unterscheidet« und zugleich das »Verschiedene über seine endliche Natur und den falschen Schein der Selbständigkeit seiner Produktionen wieder verständigt und in die Einheit zurückführt. Indem diese gedoppelte Bewegung nicht zeitlich, noch auf irgendeine Weise getrennt und unterschieden ist [...], ist sie das ewige Anschauen ihrer selbst im Anderen«⁹.

Nicht zuletzt Erfahrungen des 20. Jahrhunderts haben verschuldet, dass die zeitgenössische Philosophie dem »ewigen Anschauen ihrer selbst im Anderen« nicht über den Weg traut und das hier gemeinte »Andere« als Alibi verdächtigt. »Die abendländische Philosophie«, so Emmanuel Lévinas¹⁰, »fällt mit der Enthüllung des Anderen zusammen; dabei verliert das Andere [...] seine Andersheit. Von ihrem Beginn an ist die Philosophie vom Entsetzen vor dem Anderen, das Anderes bleibt, ergriffen, von einer unüberwindlichen Allergie [...]. Durch alle Abenteuer hindurch findet sich das Bewußtsein als es selbst wieder, es kehrt zu sich zurück wie Odysseus, der bei all seinen Fahrten nur auf seine Geburtsinsel zugeht. Die Philosophie, die uns übermittelt ist, reduziert nicht nur das theoretische Denken, sondern jede spontane Bewegung des Bewußtseins auf diese Rückkehr zu sich.« Angesichts solcher Radikalität liest sich ein Passus in Adornos *Negativer Dialektik* ebenso als Erklärung wie als Entschuldigung:

Indem Denken sich versenkt in das zunächst ihm Gegenüberstehende, den Begriff, und seines immanent antinomischen Charakters gewahr wird, hängt es der Idee von etwas nach, was jenseits des Widerspruchs wäre [...]. Reziproke Kritik von Allgemeinem und Besonderem, identifizierende Akte, die darüber urteilen, ob der Begriff dem Befäßen Gerechtigkeit widerfahren läßt, und ob das Besondere seinen Begriff auch erfüllt, sind das Medium des Denkens der Nichtidentität von Besonderem und Begriff.¹¹

Je weniger die Philosophie das »Andere« als erfasst betrachtet, wenn sie es nur benannt hat, desto mehr nähert sie sich der Musik in der Notwendigkeit, die Andersheit des Anderen nicht nur rational, sondern auch – pauschal gesprochen – emotional nachzuvollziehen. Weil die klingende Botschaft u. a. an Orten, in Schichten rezipiert wird, welche Stützungen und Rechenschaften von anderer Seite kaum zugänglich sind – »das Ohr« bleibt nun einmal, mit Herder, »der Seele am nächsten«¹², Höreindrücke bleiben nahe bei palpatorischen –, muss das Fremde, Andere, Neue es besonders schwer haben; viele berühmte Skandale belegen es. Von hierher gesehen stünde es nicht zum Besten mit Haydns Annahme, seine Sprache werde

8 Nikolaus von Kues, *De coniecturis* I 9; n. 37, 6f.

9 Heidelberg ²1827, S. 123; zur Fragestellung insgesamt Werner Beierwaltes, *Identität und Differenz*, Frankfurt a.M. 1980.

10 Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen*, Freiburg und München ²1987, S. 187.

11 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M. 1966, S. 147.

12 Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1878, S. 110.

in der »ganzen Welt« verstanden, dürften wir seinen Begriff von musikalischem Verstehen nicht umfassend interpretieren. Im Sinne von Herders »Nähe zur Seele« – die moderne Hirnforschung könnte sie mittlerweile konkret beschreiben – beginnt musikalisches Verstehen schon beim kaum reflektierten Bewegt- und Ergriffensein und kann durch dieses gerade hin ersetzt werden. Insofern wird Haydns Verstehensanspruch weder durch Grillparzer überführt, wenn dieser Beethoven darum beneidet, dass die Zensur nicht wissen könne, was er sich bei seiner Musik »gedacht« habe, noch durch E.T.A. Hoffmann, in dessen Rezension der 5. Symphonie Beethoven Anderes las, als er sich bei deren Komposition »gedacht« hatte. Dennoch bestand kein Anlass, sich missverstanden zu fühlen.

Verstehbarkeit als solche wird nicht schon dadurch widerlegt, dass jeder anders versteht, und nicht nur das: Mahler, der in Helsinki an Sibelius' Musik vorbeihörte; Thomas Mann im Exil, der zu begreifen sich weigerte, dass nicht alle, die in Nazi-Deutschland *Fidelio* hörten, schreiend aus den Theatern liefen; Hanns Eisler, der der Musik als »Dummheit« ankreidete, dass sie Freude, Trauer etc. artikulieren, jedoch nicht sagen könne, weshalb¹³ – die drei standen auf je unterschiedliche Weise außerhalb der jeweiligen Identifikationsräume, gingen auf andere Identitäten aus. Mahler, allergisch gegen billige Erfolge, stellte die ihm geläufigen Qualitätskriterien vor die Rechenschaft darüber, welche Zwecke und Resonanzen Sibelius' Musik von vornherein sicher waren in einem aus jahrhundertelangen Bevormundungen sich herauswindenden Land, dessen gebildete Schichten soeben zur eigenen Muttersprache zurückfanden, weshalb die Nation sich vordem literarisch kaum artikulieren konnte. Thomas Mann sah an verschwörerischen Aspekten ebenso vorbei wie an der nicht primär politisch definierten Klimatisierung der »psychoakustischen Glocke«, des »Selbstbeschallungsraumes, in dem der Aufenthalt meist schon die Zustimmung zur Lage einschließt«¹⁴. Eisler, in seinem gesellschaftspolitischen Pragmatismus die beklagte Dummheit überbietend, vergisst, was Mendelssohn so formulierte: »Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.«¹⁵

Jedes Mal geht es um enttäuschte Identifikations-Erwartungen, um einen verfehlten Hallraum, der ein bestimmtes Quantum an Einklang zwischen der Musik und der Weise, in der sie rezipiert wird, von vornherein sicherstellt, ein Gehäuse von Üblichkeiten, welches den Anschein einer nahezu plotinischen Substanzgemeinschaft oder prästabilierten Harmonie von Botschaft und empfangendem Organ, von Erwartung und Erfüllung herstellt. Dieser Anschein wird kräftig gestützt durch etwas, was pauschal die der Musik spezifisch eigene Gefühlsunmittelbarkeit genannt sei, eben die, auf die Haydns Präention baut, »durch die ganze Welt« verstanden zu werden, dieselbe, welche uns schockhaft empfinden lässt, wenn wir aus dem Vertrauensraum wechselseitiger Resonanzen hinausgeworfen werden. Spätestens dann erweist sich »kulturelle Identität« als ein Haus mit vielen Wohnungen,

13 Hanns Eisler, »Über die Dummheit in der Musik. Gespräch auf einer Probe«, in: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1976, S. 251–264.

14 Peter Sloterdijk, *Schäume*, Frankfurt a.M. 2004, S. 377 bzw. 378.

15 Zit. nach Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1961, S. 752 (Brief Mendelssohns an André Souchay vom 15. 10. 1842).

mit Sloterdijk als »Schaum« mit vielen »Blasen«, deren – zwar osmotische – Wände nicht garantieren, dass wir leicht von einer in die andere gelangen. Die kulturelle Identität der Musik in der zweiten Hälfte des 19. oder der ersten des 20. Jahrhunderts konstituiert sich wesentlich auch daher, dass u. a. Wagner und Brahms, Schönberg und Stravinskij einander nicht verstehen und sich gegeneinander definieren konnten.

Wenn die Nachwelt feststellt, dass sich hinter dem polemischen Getöse der Neudeutschen bzw. »Brahminen« mehr Gemeinsamkeiten verbergen, als die Protagonisten wahrhaben konnten, weiß sie es nicht besser, sondern nur anders; als die Kämpfe tobten, hätte die Erkenntnis niemandem geholfen. Ebenso wenig diejenige, dass die Distanzierungen mancher Propagandisten des »Mächtigen Häufleins« vom unrußischen »Westler« Čajkovskij oder manches Dvořák-Anhängers vom »wagnernden« Smetana unter dem Horizont einer Situation bleiben, in der die Selbstverständigung der Nation obenanstand und für die Tschechen ähnlich wie die Finnen die Musik eine Aufgabe übernehmen musste, zu der Literatur derzeit kaum imstande war; ebenso wenig wäre damals jemandem durch die Einsicht geholfen gewesen, dass Mahler, Janáček, Sibelius und Nielsen über alle Unterschiede hinweg bis in konzeptionelle und kompositorische Details mehr verbindet als Zeitgenossenschaft. Vielleicht wäre die vor ähnlichen Problemen stehende irische Renaissance – Synge, Yeats, Joyce etc. – mit weniger chauvinistischen Tönen ausgekommen, hätten ein gleichrangiger Musiker und mit ihm ein Idiom zur Verfügung gestanden, das man »durch die ganze Welt« versteht.

Die Frage, weshalb verengte Perspektiven, weshalb Ernst Blochs »Dunkel des gelebten Augenblicks«¹⁶ erforderlich waren, führt an die Musik näher und konkreter heran als der *ex posteriori* wohlfeile Versuch, sie als überflüssig auszuweisen. Nur zu rasch geriete dabei aus dem Blick, inwiefern jener Hall- und Resonanzraum, als die kleinste Zelle der von der jeweiligen Musik gestifteten Identität, von ihr strukturell verinnerlicht wurde, und inwiefern hiervon zu abstrahieren unangemessen relativieren, mindestens historisieren hieße. Allemal – die Parallele zu André Malraux' und Walter Benjamins Überlegungen liegt nahe – bleiben die Werke zum Exodus verurteilt, zum Verlust der ursprünglich zugehörigen Kontexte, Regelkreise, Hallräume, zum partiellen Austausch der originaliter ihnen mitgegebenen Identität, und keiner kann sagen – es sei denn, er wäre ein Idealhörer und lebte damals und heute zugleich –, wie sie das überstehen.

Hat Šostakovičs 5. Symphonie es überstanden? Dass sie seine meistgespielte ist, spricht dafür, meistgespielt indessen auch infolge eines irreparablen Missverständnisses, einer Dur-Apotheose, welche den offiziell verordneten Optimismus ad absurdum führt und heute kaum mehr kenntlich ist als die Grimassierung, in der der Komponist, das Jubel-Soll durch penetrante Übererfüllung desavouierend, dem Stück den Schluss verweigert, den es verdient hätte, dass er die Glaubwürdigkeit seiner Musik nur retten kann im Nachweis, weshalb ihr die eigenste Glaubwürdigkeit verboten ist. Heute hört man das als dröhnend affirmatives *comme-il-faut* eines großen Finale. Welche Identität wird da transportiert, welche nicht? Eine Aufführung, in der diese besondere Authentizität nicht veruntreut würde, ist nicht mehr zu haben.

16 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M. 1967, S. 334ff. u.ö.

Als Extremfall beleuchtet dieser, inwiefern die von Musik gestiftete kulturelle Identität, einem durch mehrere Ozeane gezogenen Kielwasser vergleichbar, auf Aneignungen, Umwidmungen, Neutralisierungen, Ästhetisierungen gründet. Wer hört bei Punktierungen barocker Grave noch das im Vorfeld der Ästhetik des Erhabenen gelegene Drohpotential mit, das der Darstellung herrscherlicher Majestät, von Fabelwesen und Ungeheuern gemeinsam war? Wer hört in Mozarts *alla turca* die anheimelnde Verniedlichung mit von etwas, wovor das habsburgische Großreich zitterte? – sehr wohl ließen die Janitscharen-Zitate sich im Sinne von Lévinas als Reduktionen eines bedrohlich Anderen, Fremden auf bekömmliche Häppchen denunzieren. Kulturelle Identität erweist sich hier, wie übrigens bei allen Exotismen, als ein in Temperierung bzw. Toleranz nur bedingt elastischer, Neueintretendes amalgamierender Innenraum.

Fraglos steht seine Dimension in umgekehrtem Verhältnis zur Tiefe und Dringlichkeit der Identifikation – zum Problem und Schlagwort wurde kulturelle Identität ebenso dank neuartiger Bedrohungen wie dank geschwächter Verbindlichkeiten. Demgemäß sollte von der Toleranz gegenüber dem Fremden nicht gesprochen werden ohne Bezug auf die Identität, der sie abgewonnen wurde. Es gibt auch jene an Beliebigkeit grenzende Toleranz, die nicht viel wert, weil keiner existenziell verbindlichen Identität abgerungen ist.

Zu den sicheren Erkenntnissen in Bezug auf die Problematik des Anderen, kultureller Symbiosen, darüber hinaus von Fremdenfeindlichkeit etc. gehört, dass, je reicher und differenzierter eine Kultur entwickelt ist – ohne aufzuhören, eine Kultur zu sein –, sie desto weniger um ihre Identität fürchten muss, desto offener Fremdem, Anderem gegenüber-treten, gegebenenfalls es sich zueignen kann. »Der faschistische Agitator«, so beschrieb Adorno 1946 das Gegenbild, »ist im allgemeinen ein meisterlicher Verkäufer seiner eigenen psychischen Defekte«¹⁷.

Die kategoriensüchtige Barockzeit hat mit der Unterscheidung verschiedener *prattice* und später mit derjenigen der *goûts* – des italienischen, französischen, vermischten – von vornherein vereinnahmende Schubladen zur Verfügung gehabt; die Internationalität der Klassik hat ihrer nicht mehr bedurft – fast paradigmatisch, wie böhmische Musiker allenthalben wirken oder der junge Mozart die Sinfonie bei Johann Christian Bach in London, bei Sammartini in Italien und in Wien hat zusammensammeln können. Fortan agierte die zentraleuropäische Musikkultur auch als Katalysator, der die Peripherie herandrängen ließ und ihr die Mittel besorgte, um nationale Identität zu formulieren – Schumann für Čajkovskij, Brahms für Dvořák, Leipziger Traditionen für Grieg usw. Ein Moment von Über-Ich war da kaum zu vermeiden; wenn im gedanklichen Umkreis von Identität problematisiert wurde, dann als Widerstand gegen die zuweilen als bevormundend empfundenen professionellen Verbindlichkeiten jenes Über-Ichs, gern, wie im »Mächtigen Häuflein« oder bei Janáček, mit akademischen Verdächtigungen verquickt und mit der Behauptung mutig dilettantischer Unvoreingenommenheit. Dass die Verbindung von Professionalität und Tradition polemisch ergiebig ist, zeigt sich bei umgekehrten Vorzeichen noch in Kruditäten wie Schönbergs oder Furtwänglers apologetischem Germano-Zentrismus.

17 Theodor W. Adorno, »Anti-Semitism and Fascist Propaganda« (1946), zitiert nach: *Antisemitismus*, hrsg. von Ernst Simmel, dt. Ausg. Frankfurt a.M. 1993, S. 153.

Schon die Wortbildung Kom-position verdeutlicht, dass etwas zusammentritt, was vordem nicht zusammen war. Insgesamt ließe Musikgeschichte sich auch als Austausch von Teil-Identitäten, als Geschichte von Re- und Neukombinationen darstellen, man könnte auch sagen: als Folge von Situationen, in denen hergebrachte Identitäten aufs Spiel gesetzt und neue gewonnen wurden – so etwa eine verallgemeinernde Umschreibung dessen, was Georg Knepler »intersoziale Aneignung« genannt und vielfach exemplifiziert hat¹⁸. Wäre uns das Moment des Nationalen bzw. der nationalen Selbstverständigung nicht als Stimulans und Inspirationsquelle geläufig, würden wir in Bezug auf Mittelalter und Renaissance von Glück sagen können, weil es damals, mindestens im Sinne beschlagnehmender Abgrenzungen und begünstigt durch die *lingua franca* des Lateinischen, kaum eine Rolle spielte.

Das bedeutet nicht, dass der Gedanke der Synthese von vordem Auseinanderliegendem, im Sinne unseres Themas: des Austauschs von Teil-Identitäten, den Protagonisten fremd gewesen wäre. Ein knappes Jahrhundert nach der Ära von Notre-Dame wusste Johannes de Grocheo genau, dass es in Paris neben der »alltäglichen« (wir würden sagen: usuellen) Musik eine festgelegte, mensurierte gäbe, und eine dritte, »die aus diesen beiden hergestellt wird und zu der diese beiden, als zu etwas gleichsam Besserem, gefügt werden«¹⁹. Ähnlich wie seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in reigenhaft schwingenden Modi – sie waren auch als Raster vonnöten, um drei- und vierstimmige Sätze fixieren zu können – brandete seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts eine neue Welle »von unten« in die hohe Komposition hinein, dort auf eine Weise akzeptiert und verarbeitet, welche eher auf eine ständig offene, bestenfalls je neu aktualisierte Kommunikation der Sphären schließen lässt. Fast dieselbe Unbefangenheit veranlasst in der Generation vor Du Fay dezidiert liedhafte, von Ars subtilior weit abstehende Kantilenensätze; lässt die zum Konzil von Konstanz heranziehenden Engländer schon auf dem Weg dorthin mit ihrer »neuen« Musik Furore machen; öffnet den ersten Italienfahrern unter den Niederländern Ohren für die Musik, die sie dort vorfinden – zu großen Teilen eine improvisierte –; erlaubt die erste hochambitionierte Komposition eines Petrarca-Textes durch einen zugereisten Wallonen – Du Fay in Bologna; lässt die Italiener in Festmusiken den Import der nördlichen Traditionen – der isorhythmischen Strukturen, oft auch der französischen Sprache – akzeptieren und ermöglicht eine Synthese, welche die Musik nach Auskunft des kompetentesten Theoretikers, des Johannes Tinctoris, erst seit den dreißiger Jahren »hörenswert« macht.

Innerhalb der Dialektik des Eigenen und Fremden, des wechselseitig erhellenden Austauschs von Teil-Identitäten fällt Ausländern, Außenseitern, Zugereisten eine besondere Rolle zu. Wie Du Fay in Italien mit seiner *Vergene bella*-Vertonung und alle ihm nachfolgenden Landsleute haben Orlando di Lasso in München, Händel in London, die Böhmen in Mannheim, Potsdam oder Gotha, die Deutschen, die Mozart in Paris traf, Beethoven und Brahms in Wien, Stravinskij in Westeuropa und Amerika, nicht zu reden von Mahler, den Einheimischen meist besser zu dem ihnen Eigenen verhelfen können, als diese selbst

18 U.a. in: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1977.

19 »[...] quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur«, *De musica*, ediert in: *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, hrsg. von Ernst Rohloff, Leipzig o.J. [1967], S. 124.

es vermocht hätten; auch der angestrengte Protestantismus des Juden Mendelssohn und die symphonischen Machtphantasien des in Wien nie wirklich angekommenen Bruckner gehören in diese Reihe. Umgekehrt kann ein wenig Exil nicht schaden, um sich im Spiegel des Anderen neu zu sehen, die eigene Identität befragbar zu halten und verflüssigt zu erleben, ihr wechselnde Belichtungen zu verschaffen und die Stimuli imaginierter Heimkehr zu genießen: Wagner mit *Holländer* in Paris, mit den *Meistersingern* in Venedig, Dvořák in der *Neuen Welt*. Draußen weiß ich besser, wo mein Drinnen wäre; Dvořáks »amerikanisches« Streichquartett ist ein besonders tschechisches; »Nur wer Hafis liebt und kennt/ weiß was Calderon gesungen.«²⁰ Zuhause, wo Identität am ehesten tautologisch wird, sind die wenigsten geblieben.

Was für die Geographie gilt, gilt auch für ästhetische Positionen. War der junge Brahms bei seinem Besuch auf der Altenburg möglicherweise näher daran, ein Lisztianer zu werden, als er später wahrhaben wollte, bedurfte er der späteren Distanzierung, in die er teilweise auch hineingerissen worden ist, nicht als Mittel der Selbstverständigung? Nach Maßgabe der damals jüngsten Produktion, Schumanns Rheinischer Symphonie etwa oder der Erstfassung von Brahms' H-Dur-Trio (diese nahe beim Paradoxon einer neudeutschen Kammermusik) musste es nicht unbedingt zum Gegenüber von »Akademikern« und Neudeutschen kommen, das die Entwicklung der folgenden Jahrzehnte bestimmte. Eher schon bedurfte es seiner zur Selbstbestimmung und -verständigung der Protagonisten. Entsprechende Fragen könnte man an den brennend zeitgenössischen Mahler richten, der als Komponist zugunsten Friedrich Rückerts und *Des Knaben Wunderborn* zeitgenössische Dichtung mied.

Wie immer in Details triftig, könnte die Positionierung kultureller Identität als des Widerlagers zu dem, was der Wechselbalg »Globalisierung« bedrohlich und nebulös meint, auch ein Vorwand, eine Vordergrund-Diskussion sein, hinter der sich als ernsteres Problem verbirgt, inwiefern und wie weit wir mit dem leichthin »Identität« Genannten uns zu identifizieren bereit sind, ob die über die Konnotationen von »Prägung« hinausgreifende »Identität« nicht eher eine Wünschbarkeit als gelebt Wirkliches, existenziell Riskiertes bezeichnet. In diesem Sinne erscheint die Problematik von »Musik als Schnittpunkt kultureller Identitäten« wie der Vordergrund derjenigen von »Musik als Testfall kultureller Identität«. Hinter ihr taucht als schwierige Erinnerung die vor 100 Jahren aktuelle Diskussion um Unterschiede von Kultur und Zivilisation auf.

Haben wir, als fundamentalistisch gebrannte Kinder, nicht zuviel von demokratischer Liberalität, Pluralismus und nützlichem Polytheismus geredet, haben wir vielleicht – frei nach Odo Marquard – zuviel »Prinzipielles« verabschiedet? Arbeiten wir, aus guten Gründen für Offenheit und Toleranz plädierend, nicht auch einer Verwöhnungs- und Beliebigkeitskultur zu, in der virtuell alles zu haben, nichts mehr erstwichtig ist und Toleranz wohlfeil, weil keine zum existenziellen Ernstfall vorgetriebene Identifikation mehr vonnöten ist? Schwimmen oder gar: ertrinken wir, sofern kulturdefinierte Individuen, nicht im lauwarmen Ozean des »anything goes«, in der Entropie einer Flachkultur mit fauligen

20 Johann Wolfgang von Goethe, *West-östlicher Divan*, in: ders., *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abteilung, Bd. 6, Weimar 1888, Reprint München 1987, S. 130.

Besitzständen, welche einen sich als Goetheaner oder Beethovener zu betrachten erlaubt schon, weil die Gesammelten Werke im Schrank stehen? Steht das Gerede von Identität nicht im Verdacht eunuchischer Wichtigtuerei – wir reden, weil wir nicht können?

Gewiss spielt in den gegenwärtigen Auseinandersetzungen mit dem Fundamentalismus, den wir gern von uns wegdefinieren, auch der Neid auf eine bis zu tödlichen Konsequenzen getriebene Identifikation mit einer Kultur eine Rolle, wie immer sie mit toleranten, demokratischen Freiheiten nicht vereinbar sein mag. Das sollte nicht zu fragen verbieten, inwiefern unsere Kultur auch der Überzeugungstäter, der Wahrheitszeugen bedürfe, oder ob wir, auf die Gesammelten Werke im Schrank blickend, dem sentenziösen »Was du ererbt von deinen Vätern hast, / erwirb es, um es zu besitzen« nachbuchstabierend, zwar reich geerbt haben, jedoch zu erwerben, anzueignen, zu besitzen verlernen.

Allemal gehört zu kultureller Identität die Verfügbarkeit eines, gewiss elastischen, stets in Bewegung und Neuordnung befindlichen bildenden Kanons, und dank der durch jene Identität regulierten Innentemperatur unserer – husserlsch gesprochen – »Lebenswelt« gehört zu dieser Verfügbarkeit auch das Moment der Entlastung: Zentrale Positionen müssen nicht immerfort neu bezweifelt und befragt werden. Das bedeutet aber auch – Manfred Fuhrmann hat den bürgerlichen Kanon als »ein Ganzes, eine Struktur, einen Kosmos«²¹ charakterisiert –, dass in diesem in der Hierarchie der Wichtigkeiten obenan postierten Bestand das qua Selbstverständlichkeit Entlastendste mit dem Verpflichtendsten zusammenfällt und das eine ohne das andere nicht zu haben ist.

Das setzt der Identifikation von Verfügbarkeit und Reproduzierbarkeit Grenzen, betonungsbedürftig zumal, da massenhafte, hochperfekionierte Reproduktionen welcher Art auch immer zu verdrängen drohen, dass Kunstwerke nie restlos verfügbar und durch ihre Eigenart als ästhetische Gebilde als letzten Endes unverfügbar bestimmt sind. Das war mitgemeint in Walter Benjamins Beschreibung der Aura von Kunstwerken als der »einmalige[n] Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, und geht noch hinaus über seine viel zitierte Auskunft (bei der wir im Blick auf Musik »Ort« als »Zeitort« verstehen dürfen), dass »noch bei der höchst vollendeten Reproduktion [...] eines aus[fällt]: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist.«²²

In einer Situation, da häufiger mit »kultureller Identität« als etwas Selbstverständlichem argumentiert als gefragt wird, wie sie zustande komme, bietet sich Benjamins »einmaliges Dasein«, musikalisch begriffen, auch dann noch als Demonstrationsobjekt an, wenn wir von der speziellen Unverfügbarkeit derjenigen Identität, jenem Inbegriff des musikalischen Werkes absehen, welche als gemeinschaftliches Vielfaches hinter dessen klingenden Realisierungen liegen. Kaum noch lässt sich nachvollziehen, inwiefern die frühe Mehrstimmigkeit auch intendiert war als je neue Evokation des, auch theologisch dimensionierten, Wunders mehrstimmigen Klingens – eine Intention, welche erklären hilft, weshalb man

21 Manfred Fuhrmann, *Bildung. Europas kulturelle Identität*, Stuttgart 2002, S. 70.

22 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1955 bzw. 1963, S. 16 bzw. 13.

werkhafte Qualitäten gering schätzen, früher Komponiertes rasch vergessen konnte; Flucht- und Zielpunkt war eher die je einmalige Epiphanie des klingenden und im Erklingen sich entziehenden *ordo*, weniger die Reproduktion einer im Vorhinein fixierten Struktur – welche ihrerseits der Wiederholbarkeit zuarbeitet und die Singularität der Epiphanie relativiert. Wie immer zurückgenommen, gilt eine gewisse Singularität des hier und jetzt Klingenden überall, wo musiziert wird, sie galt auch zu Zeiten, von denen wir sehr direkt zehren: Auch in der Konzeption klassischer Symphonien war mitenthalten, dass man diese, weitab von der uns geläufigen Verfügbarkeit per Knopfdruck, selten zu hören bekam und bestenfalls in Bearbeitungen kontinuierlich vergegenwärtigen konnte, dass sie möglichst beim erst- und einmaligen Hören überzeugen mussten – aus guten Gründen sind Beethovens Symphonien, am ehesten mit Ausnahme der *Eroica*, simpler gefügt und appellarischer konzipiert als z. B. die Streichquartette. Wie anders höre ich Musik, wenn ich nicht weiß, wann ich sie wieder hören werde; wie viel Epiphanie, um nicht zu sagen: wie viel »Offenbarung« im Sinne von Gershom Scholem²³ wird schon von der Konstellation, nicht erst durch die Interpretation garantiert? Beim Nachdenken über solche Fragen, auch diejenige, inwiefern hier entspringende Erwartungen kompositorische Strukturen mitbestimmen, könnte die Musikwissenschaft dem Verdacht begegnen, zu selbstverständlich vor allem mit geschriebener, d. h. nicht in ihrer eigenen Wirklichkeit angekommener Musik beschäftigt zu sein.

Dem Problembereich von Identität bzw. Identifizierung käme sie dabei in besonderer Weise nahe. Wo bleibt, wenn ich mich im Sinne von Goethes »Betrachtungen im Sinne der Wanderer« in »zärtlicher Empirie« mit einem Gegenstand »innigst identisch«²⁴ mache, meine eigene Identität, solange ich sie so komplexhaft begreife, wie in den meisten Argumentationen unterstellt? Wo bleibt, sofern es sie gibt, die personale Identität des Interpreten, der als Statthalter des zur jeweiligen Musik gehörigen ästhetischen Subjekts agiert? Wo bleibt, da jegliches Werk von einem je eigenen ästhetischen Subjekt regiert wird, die personale Identität des Komponierenden, wenn er beginnt, sich als Protokollant von dessen Anweisungen zu fühlen? Wo bleibt die Identität des hingegen und konzentriert Hörenden? Sie werden, wenn sie denn, nicht selten in Form eines Befreiungserlebnisses, »abheben«, d. h. in der anderen Identität der Musik aufgehen, die Frage vergessen. Oder sie erkennen, sofern sie auf ihr insistieren, die eigene Identität, dem zwiebelschälenden Peer Gynt ähnlich, als eine nur vermeintlich ihnen gehörige, als Bündel virtueller, unterschiedlicher Öffnungen bzw. Identifikationen, als Instanz von permanenter Osmose und Austausch, permanent irritierter, relativierter, widerlegter Scheidungen von Innen und Außen, Eigenem und Fremdem.

Zu derlei Befreiungserlebnis gehört wesentlich, dass man, ohne um sie zu fürchten, die Ich-Substanz woandershin strömend, das vermeintlich Andere, Fremde als Eigenes entdeckt und erlebt. Treffen diese Melodie, dieser Rhythmus, jene Sonate oder Symphonie nicht auf

23 Gershom Scholem, *Offenbarung und Tradition als religiöse Kategorien im Judentum*, in: ders., *Judaica* 4, Frankfurt a. M. 1984, S. 189–204.

24 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (»Betrachtungen im Sinne der Wanderer«, 126), in: ders., *Werke* (Hamburger-Ausgabe), Bd. 8, hrsg. von Erich Trunz, München 1994, S. 302.

etwas in uns mit einer Präzision, welche suggeriert, sie seien zuvor schon in uns gewesen? Wäre nicht Musik allererst Übungsgelände für ein – von Emmanuel Lévinas und George Steiner²⁵ in erstaunlicher Parallelität beschriebenes – ungeschütztes und angstfreies Sich-Einlassen auf die »reale Gegenwart« des Anderen, auch für eine Rückgewinnung ihrer in der Beliebigenkultur fast verloren gegangenen Skandalfähigkeit? Odysseus – wir folgen der Deutung von Peter Sloterdijk²⁶ – muss am Mast festgebunden werden vor allem, weil die »virtuos gemeisterte Psychotechnik« der Sirenen »ruchlos treffsicher genau die Tongebärde [...] vollführt, mit der das hörende Subjekt sich selbst entriegelt und nach vorn tritt; [...] es ist ihr Geheimnis, genau die Lieder vorzutragen, in die sich das Ohr des Passanten hineinzustürzen begehrt«. Odysseus muss vor jener Selbstentriegelung, vor sich selbst geschützt werden, vor dem Schock der Erkenntnis, dass sein Innen und Eigen, von den »melodischen Hellscherinnen« voraus gewusst, zugleich ein Außen und Fremdes sei und er künftig nicht ohne Skrupel »ich« wird sagen können; Befreiung der geschilderten Art kann er nicht riskieren.

Ein Quäntchen solchen Risikos enthält jegliche Komposition und künstlerische Synthese; gänzlich fremd kann weder Du Fay noch Mozart gewesen sein, was jenem in der italienischen oder englischen Musik, diesem 350 Jahre später in London, Mailand oder Wien entgegenklang; hier wie dort müssen in der Ambivalenz freudigen Erschreckens der Doppelsinn von »heimlich« und »unheimlich«, die nun nicht mehr heimlichen Kongruenzen von Eigenem und Fremdem erlebt worden sein, denen Sigmund Freud in seiner Schrift *Das Unheimliche* (1919) nachspürte.

»Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen [...] bleiben sollte und hervorgetreten ist« – so könnte, von Schelling formuliert²⁷, das Fazit des Odysseus lauten, wenn er die Sirenen hinter sich und die peinliche Prüfung vermieden weiß. Nicht ohne Recht ist Freuds Titel ins Französische übersetzt worden als »l'inquiétante étrangeté« (beunruhigende Fremdheit) – beunruhigend, weil, »was unheimlich ist, also das wäre, was vertraut gewesen ist [man beachte die Vergangenheit] und unter bestimmten Bedingungen hervortritt«²⁸. Wenn dergestalt das Andere, Fremde, Unheimliche – wie jedes authentische Musikerlebnis zu verstehen gibt – ein vergessenes, verdrängtes ehemals Eigenes ist, dann bleibt viel aufzuarbeiten in Bezug auf die Reziprozität des Fremden als subkutan Eigenem, des Eigenen als subkutan Fremdem. Der Rechenschaft über kulturelle Identität täten Erfahrungen gut, welche uns zunächst wünschen ließen, an Odysseus' Mast angebunden zu werden, und dann die Gründe nachempfinden ließen, derentwegen er gekniffen hat.

25 George Steiner, *Von realer Gegenwart*, München 1990.

26 Peter Sloterdijk, *Blasen*, Frankfurt a.M. 1998, S. 492ff.

27 Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, S. 278 (Übers. des Zitats P.G.).

28 Ebd., S. 270ff.

Bassam Tibi (Göttingen)

Weltmusik und Weltpolitik im Zeitalter des Cultural Turn und der neuen Konstruktion kultureller Identitäten als Invention of Tradition

»The Sound of Europe« und der Islam

Wir leben nicht nur im Zeitalter der Globalisierung, sondern auch dem des *cultural turn*, d.h. der Reaktivierung von kulturellen Wahrnehmungen und Identitäten als Ausdruck von Defensivkultur. Der eine Prozess trägt zur Vereinheitlichung, der andere zur Fragmentierung, d.h. zum genauen Gegenteil der sonstigen Auswirkungen von Globalisierung bei. Die besorgniserregende Nebenerscheinung des *cultural turn* als Trend zur kulturellen Fragmentierung manifestiert sich in der exklusiven und abgrenzenden Identitätspolitik. Denn im *cultural turn* werden Traditionen neu erfunden und entlang dieser Praxis auch kulturelle Identitäten, die in Bruchlinien resultieren, so auch in der Musik. In diesem Sinne sprechen Muslime heute von einer »islamischen Identität«, was vollständig konstruiert ist. Bis auf die in der Islam-Diaspora Europas wuchernden Parallelgesellschaften hat diese gesamtislamische Identität nirgends eine Entsprechung in der Realität.

Europäische Politiker begreifen die umrissenen Prozesse nicht; außer den Techniken des Wahlkampfes, bei denen leere bauernfängerische Versprechungen gemacht werden, scheinen sie wenig von den Realitäten zu verstehen; sie präsentieren sich aber gerne nach außen als aufgeschlossene Menschen, die sich für andere Kulturen öffnen. In diesem Zusammenhang vernimmt man das Gerede deutscher Politiker vom »Islamunterricht zur Stärkung der islamischen Identität«. Dies soll nicht nur die angebliche kulturelle Offenheit jener Politiker demonstrieren, sondern – schlimmer – die Behauptung belegen, dass diese die Integration der Zuwanderer fördern. Diese Politiker begreifen nicht, was Identitätspolitik ist und wie sie der Abgrenzung dient. Am Beispiel der Musik lässt sich illustrieren, wie Identitätspolitik als Merkmal des *cultural turn* wirkt.

I. Einleitung

Der Presse konnte man entnehmen, dass beispielsweise der niedersächsische Ministerpräsident Christian Wulff¹ auf einer Islamveranstaltung in Berlin erschienen ist, offensichtlich

1 Die vorliegende, aus der Weimarer Präsentation 2004 hervorgegangene Abhandlung wurde 2006 erweitert, revidiert und aktualisiert, wobei die Vorgänge an der Universität Göttingen, bei denen die niedersächsische CDU-Regierung unter Christian Wulff in die Abschaffung der Islamologie involviert war, nicht verleugnet werden. Hier geht es um Identität mit dem Fokus auf den Islam. Aber die Tatsache, dass Wissen zur Beleuchtung dieser Problematik erforderlich ist, rechtfertigt den Hinweis auf die Abschaffung der Islamologie an der Universität Göttingen mit Duldung Christian Wulffs sowie auch die beschämende, sehr komödiantisch verlaufene (Nicht-)Besetzung des Göttinger Lehrstuhls für Musikwissenschaft. Dabei

um sich selbst als Politiker zu feiern, der offen für den Islam ist. Diese angebliche Offenheit wurde von der ignoranten und inkompetenten Begründung beim Auftritt in Berlin begleitet, dass die niedersächsische Regierung sich für die Förderung der islamischen Identität mittels Islam-Unterricht für eine Integrationspolitik einsetzte. Nun ist in Wirklichkeit das genaue Gegenteil richtig: Identitätspolitik² fördert Exklusivität und Abgrenzung. Die konstruierte islamische Identität steht jeder Integration im Wege, wie in dieser Abhandlung am Gegenstand der Musik zu zeigen sein wird. Die aufgezeigten Bruchlinien gelten auch für alle anderen Bereiche. Wie können Politiker diese Zusammenhänge verstehen lernen, wenn sie – so die niedersächsische Regierung von Wulff – die Abschaffung der Islamologie in Göttingen dulden: eine Regierung, die Wissenschaft abschafft?

In dieser Abhandlung wird die eingangs formulierte These über Identitätspolitik am Beispiel der Musik dargestellt. Dies wird anhand eines Erlebnisses in Kalifornien veranschaulicht, wo ich im Jahre 1994 als Visiting Professor for Peace and Conflict Studies an der University of California Berkeley lehrte. Dort konnte ich einen Protest afroamerikanischer und nahöstlicher Studenten gegen einen musikwissenschaftlichen Kurs aus unmittelbarer Nähe beobachten. Im Multi-Kulti-Jargon formuliert, erfolgte der Protest im Namen von Identitätspolitik als eine *contestation*, also als eine Beanstandung einer »Einführung in die Musikwissenschaft« anhand der Symphonien von Beethoven und Mozart. Diese universell ausgerichtete Musikwissenschaft – so wurde behauptet – verletze die partikularen Identitäten von Afroamerikanern und Orientalen. Das entgegengesetzte Argument lautete, es handle sich hierbei um eine universell anerkannte Kunst, also um Weltmusik für die gesamte Menschheit. Dies lehnten die protestierenden Studenten damit ab, dass sie ihre partikulare kulturelle Identität ins Feld führten; sie stellten die Forderung, ihre ebenso partikulare Musik anstelle der von Beethoven und Mozart zu setzen. Nun gibt es weder eine allgemeine islamische Musik noch eine kulturübergreifende Identität aller Muslime; wenn diese Identität als Argument vorgetragen wird, dann haben wir es mit einer Konstruktion zu tun. Der Politiker Christian Wulff, der die Abschaffung der Islamologie in Göttingen duldet (vgl. Anm. 1), scheint auf das nötige Wissen über den Islam zu verzichten, weil seine oben zitierten Behauptungen nicht mit Sachwissen untermauert werden. Sie sind falsch wie die Politik seiner Regierung, die Wissenschaft abschafft.

Der oben angeführte Bericht aus Berkeley stammt aus einer Zeit, in der ich dort an meinem Buch *Krieg der Zivilisationen*³ arbeitete; darin werden auch die Erlebnisse auf dem kalifornischen Campus von Berkeley aufgearbeitet. Für diesen Sachverhalt steht der Begriff der »Entwestlichung/de-Westernization«, den ich in jenem Buch weiter entfaltete. Die

beansprucht der Universitätspräsident für Göttingen, »ein niedersächsisches Harvard« zu werden. Vgl. dazu Bassam Tibi, »Akademische Kindergärten«, in: *Der Tagesspiegel* 29.12.2005.

2 Vgl. Gary Leaning, »Identity Politics«, in: *Routledge Encyclopedia of Government*, 2 Bde., London 2004, hier: Bd. 1, S. 576–586, und die Studie von Thomas Maier, *Identitätspolitik*, Frankfurt a.M. 2002. Zum *cultural turn* vgl. Roland Robertson, *Globalization. Social Theory and Global Culture*, London 1992, Kap. 2, sowie Bassam Tibi, *Der neue Totalitarismus*, Darmstadt 2004, S. 43–51.

3 Bassam Tibi, *Krieg der Zivilisationen. Politik und Religion zwischen Vernunft und Fundamentalismus*, Hamburg 1995, erweiterte Ausgabe mit dem neuen Kapitel 7 zur Abgrenzung von Huntington, München 1998. Die Rede ist vom »war of ideas« als weltanschaulichem Konflikt, nicht vom Krieg der Gewalt.

Ablehnung etwa der Symphonien Beethovens ist Ausdruck dieser Entwestlichung der Welt. Zwölf Jahre später war ich im März 2006 auf dem Höhepunkt des Konflikts um die Mohammed-Karikaturen der dänischen Zeitung *Jyllands-Posten* in der Türkei und nahm während eines Nato-Kongresses den hinter vorgehaltener Hand vorgetragenen Protest hochrangiger orientalischer Offiziere gegen das Spielen von Vivaldi und Mozart während der Pausen.

Dieser Drang nach Entwestlichung im Namen der Identitätspolitik ist neu und hängt mit einer neuartigen »Revolt against the West«⁴ zusammen. Einige Jahrzehnte früher – wie ich dies aus meinem eigenen Leben als nichtwestlicher Mensch weiß – war es anders. Als ich in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts meine Teenager-Zeit in Damaskus verbrachte, hatte meine Generation keine Probleme damit, Jazz, Elvis Presley und Rock’n’Roll-Musik zu genießen. Wir empfanden bei diesem Genuss westlicher Musik keine Identitätskonflikte. Wie ist es in einem Zeitraum von einem halben Jahrhundert dazu gekommen, dass auch die Musik, die bisher einen universellen Status als Weltmusik hatte, nun Opfer von Ideologien wird, die im Zeitalter des *cultural turn* und von *identity politics* (vgl. Anm. 2) gedeihen?

Nach dieser inhaltlich und begrifflich klärenden Vorbemerkung leiste ich mir einen gedanklichen Sprung zu einer Aktualität, nämlich dem Karikaturenkonflikt des Frühjahrs 2006 und seinem zivilisatorischen Kontext. Ich war angenehm überrascht, in einem im Berliner *Tagesspiegel* erschienenen Leitartikel, der aus der Feder eines *Zeit*-Redakteurs stammt, eine in Europa verdrängte Erkenntnis zu lesen. Der Leitartikel erschien unter dem Titel »Der Konflikt kehrt heim. Europa und der Islam«. Darin ist die nüchterne Kombination von Beobachtung und Erkenntnis zu lesen: »Die Amerikaner stehen [...] derzeit eher am Rande [...]. Der Konflikt findet jetzt zwischen denen statt, die er am meisten angeht, zwischen dem Islam und Europa [...]. Der Konflikt kehrt heim. [Wir sollten uns nicht mehr] der Illusion [hingeben], Terrorismus und Islamismus seien weniger ein europäisches als ein amerikanisches Problem.«⁵ Das ist eine kluge Beobachtung, die die Fakten gelten lässt, wonach der von Muslimen als *Untergang des Morgenlandes*⁶ empfundene Prozess Europa anzulasten ist. Deshalb ist Europa, nicht Amerika, der Hauptfeind der Islamisten. Die angesprochene Entwestlichung ist primär ein Programm der Enteuropäisierung, das auch der europäischen Musik gilt.

Der zitierte Leitartikler ist weder ein Fachmann für Musik noch für den Islam und Europa, dennoch wird er prominent zitiert, weil er richtig einen Prozess erkannt hat, den

4 Hedley Bull, »The Revolt Against the West«, in: *The Expansion of the International Society*, hrsg. von Hedley Bull und Adam Watson, Oxford 1984, S. 217–228.

5 Bernd Ulrich, »Europa und der Islam. Der Konflikt kehrt heim«, in: *Der Tagesspiegel* 4.2.2006. Die Argumentation und der ohne Quellenangabe vorgeführte Begriff »europäische Leitkultur« stammen aus meinem Buch *Europa ohne Identität? Leitkultur oder Wertebeliebigkeit*, München 32002. Ich bin für dieses Buch früher (besonders 1998 bis 2000) geistig gesteinigt und ausgegrenzt worden. Die dort entwickelte Argumentation wird heute geläufig u. a. vom Bundestagspräsidenten ohne Quellenangabe verwendet.

6 Bernard Lewis, *Der Untergang des Morgenlandes. Warum die islamische Welt ihre Vormacht verlor*, Bonn 2002 (engl. *What Went Wrong?*, Oxford u. a. 2002, übers. von Bringfried Schröder und Marita Kluxen-Schröder).

viele Europäer – vor allem ihre Politiker (vgl. Anm. 1) – nicht verstehen. Bereits in meinem Buch *Krieg der Zivilisationen* hielt ich 1995 in der Auseinandersetzung mit Francis Fukuyama fest, dass der Anspruch eines *End of History*⁷ falsch ist, und prägte die Formel »The ReTurn of the History«. Damit ist die Rückkehr der Kollektiverinnerungen an die islamische Geschichte und die damit verbundenen Ansprüche nach einer Wiederherstellung einer Weltführung des Islam⁸ gemeint; die Geschichte der Zivilisationen kommt zurück, sie endet nicht.

II. Kollektiv-Identität

Der zeithistorische Hintergrund der Entstehung von Fukuyamas These von *The End of History* ist das Ende der Bipolarität des Ost-West-Konflikts. Dabei verkündete Fukuyama triumphal den Sieg westlicher Werte und unterstellte ein »Ende der Geschichte«. Ich dagegen behaupte, dass im Zeitalter des *cultural turn* und des damit verbundenen Zivilisationskonfliktes Muslime ihre Kollektividentität der *Umma* neu konstruieren und auf dieser Basis historische Forderungen nach der Rückkehr der islamischen Zivilisation zur Führung der Welt stellen. Dieser Vorgang schließt Kulturgüter wie die Musik ein. Das ist der Inhalt der Forderung nach einer Entwestlichung der Welt, von der auch die westliche Musik, der man bisher einen universellen Status unterstellte, betroffen ist. Um es klarzustellen: Bei den Claimants geht es nicht um kulturelle Vielfalt, also nicht um Beethoven plus Mauwal (orientalische, gesungene Ballade), sondern eindeutig um entweder / oder, d.h. um Exklusivität und Abgrenzung. In einem Artikel hierüber während des Mohammed-Karikaturenkonflikts habe ich die Formel »Die Neuerfindung des Islam« (vgl. Anm. 8) als Titel gewählt. Wer die Geschichte kennt, der weiß, dass die islamische Zivilisation durch Anleihen bei Anderen Bereicherung erfahren hat. Der Ruf nach Abgrenzung ist deshalb neu. Früher haben Europa und der Islam ihre Identitäten in der gegenseitigen Auseinandersetzung – sei es kriegerisch durch Djihad und Kreuzzug, sei es durch gegenseitige Anleihen, auch in der Musik – gefunden. Vom Historiker Henri Pirenne stammt die Formel »Sans Mohammed pas de Charlemagne«, mit der er die Auffassung, dass Europa in der Auseinandersetzung mit dem Islam seit dem 8. Jahrhundert seine zivilisatorische Identität stiftete,⁹ zum Ausdruck brachte.

Im Folgenden will ich europäische und islamische Identitäten – seien sie real, seien sie konstruiert – im Wandel erläutern, um eine Grundlage dafür zu schaffen, diese Problematik auf das Thema des Weimarer Kongresses über »Musik und kulturelle Identität« zu beziehen. Ich beginne mit dem Hinweis auf die Debatte auf dem Jahreskongress der International Studies Association in Chicago von 2001 (vor dem 11. September), bei der der bereits zitierte, von Robertson (Anm. 2) geprägte Begriff vom *cultural turn* / der »kulturellen Wende« Geltung erlangte. Im Zeitalter der Postbipolarität muss man sich mit Kultur be-

7 Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York u. a. 1992.

8 Bassam Tibi, »Die Neuerfindung des Islam«, in: *Der Tagesspiegel* 19.2.2006.

9 Henri Pirenne, *Mabomet et Charlemagne*, Paris 1937 (dt. *Die Geburt des Abendlandes. Untergang der Antike am Mittelmeer und Aufstieg des germanischen Mittelalters*, Amsterdam 1939, übers. von P.E. Hübinger) und dazu Kap. 2 in Bassam Tibi, *Kreuzzug und Djihad. Der Islam und die christliche Welt*, München 1999, S. 86–112.

schäftigen, um unsere durch Globalisierung geprägte ›Weltzeit‹ besser und angemessen zu verstehen. Bei meinem Studium der verschiedenen Regionen der Welt habe ich festgestellt, dass sich die Menschen überall auf der Welt durch eine kollektive Identität – *collective identity* – definieren. Aus diesem Prozess der kulturellen kollektiven Besinnung auf die eigene Kultur gehen heute die konfliktschürenden *identity politics* hervor. Fakt ist, dass nur Westeuropa und Nordamerika das Prinzip der Individuation der kulturellen Moderne¹⁰ und ihres Cartesianismus (das Subjektivitätsprinzip) kennen, in allen anderen Kulturen und Zivilisationen herrschen dagegen Muster der Kollektividentität vor.

Die Problematik der kollektiven Identität spielt in unserer Zeit eine sehr große Rolle. Derzeit findet eine Art Übergang, eine Verlagerung von der individuellen zur kollektiven Identität statt, wovon selbst der Westen betroffen ist, weil Menschen aus anderen Kulturen zuwandern. Diese bringen ihre Weltanschauungen und die hiermit verbundenen Kollektividentitäten mit. Hierbei entstehen Ansprüche / Claims, auch in der Musik. Ich erinnere an die eingangs angeführte Berkeley-Anekdote. Zu Zeiten Goethes konnte das dichterisch so formuliert werden:

Wenn hinten, weit, in der Türkei,
Die Völker auf einander schlagen.
Man steht am Fenster, trinkt sein Gläschen aus
Und sieht den Fluß hinab die bunten Schiffe gleiten;
Dann kehrt man Abends froh nach Haus,
Und segnet Fried' und Friedenszeiten.¹¹

Zwischen damals und heute haben sich die Zeiten geändert, und heute gibt es durch die Globalisierung eine *world time* als bestimmende Weltzeit. Wenn irgendwo auf der Welt Krieg herrscht, kommen hunderttausende Flüchtlinge nach Europa und mit ihnen – wie bemerkt – entsprechende kulturelle Forderungen. Zu dieser Fluchtbewegung kommt die globale islamische Migration hinzu.¹² Als ich als 18-Jähriger 1962 als Fremder nach Deutschland kam, lebten in Frankfurt nur ein paar hundert Muslime, heute machen Fremde in jener Stadt zwischen 35 und 40 Prozent der Stadtbevölkerung aus. In ganz Westeuropa waren es 1950 nicht mehr als 800.000 Muslime. Sie lebten vorwiegend in Großbritannien und Frankreich, aber heute sind sie auf 20 Millionen angewachsen. Davon leben allein in Deutschland 3,7 bis 4 Millionen. Die Zahl könnte 2025 in Europa auf 40 Millionen – und beim Eintritt nicht vorhergesehener Krisen noch stärker – ansteigen. Diese Menschen definieren sich durch kollektive Identität. Daher müssen wir zwischen individueller und kollektiver Identität unterscheiden und vermitteln. In Frankreich besteht man weiterhin darauf, *citoyennité* an die individuelle Bestimmung des Menschen zu binden. Dagegen wackelt die Loyalität zur *citizenship* in Großbritannien unter Multikulti-Einfluss. Auch in Multikulti-Kreisen in Deutschland wird die kollektive Bestimmung von Identität, z. B. in der

10 Jürgen Habermas nennt die Individuation »Das Subjektivitätsprinzip« in seinem Buch *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 1986, besonders Kap. 1.

11 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Vor dem Tor, v. 862–867, in: ders., *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abteilung, Bd. 14, Weimar 1887, S. 48.

12 Bassam Tibi, *Islamische Zuwanderung. Die gescheiterte Integration*, München 2002.

Islamunterrichts-Debatte, praktisch und stillschweigend anerkannt, ohne jedoch zu wissen, worum es sich handelt.

Im Lichte der vorangegangenen Einleitung und anschließenden Klärung der konstruierten Kollektividentitäten im Zeitalter des *cultural turn* ist der entsprechende Wandel und die damit einhergehende Sachlage geklärt worden. Aus dieser Klärung der notwendigen Begrifflichkeiten geht hervor, was man jeweils unter europäischer und islamischer Identität versteht. Im folgenden Teil will ich den Begriff ›kulturelle Identität‹ vertiefen. Basierend auf dieser Debatte lässt sich klären, wie ein Dialog zwischen beiden Zivilisationsformen, auch im Bereich der Musik, geführt werden kann. Nicht nur bei der oft kulturfremden Kulturbürokratie des Goethe-Instituts, sondern leider selbst bei einem großen Künstler wie Daniel Barenboim lässt sich eine Naivität feststellen, wonach eine musikalische Form der Kommunikation über Mozart (so bei einem Projekt in Weimar mit jüdischen und ägyptischen Studenten) den Konflikt ohne Verbalisierung lösen könne. Dies wird noch näher zu erläutern sein. Zum Schluss werde ich auf die momentane Situation unter den Bedingungen von Konsens und Konflikt eingehen. Sicherlich ist es politisch unkorrekt zu sagen, dass wir im Zeitalter des Zivilisationskonflikts¹³ leben, das ist aber ein Fakt, auch wenn dies im Widerspruch zur beliebten Gesinnungsethik steht. In Deutschland steht das gesinnungsethische Bestreben nach Harmonie, auch nach der bedingungslosen Öffnung für andere Kulturen im Mittelpunkt, bei gleichzeitiger Ignoranz aller Realitäten. Die durch christliche Schuldgefühle hervorgerufene Rhetorik der Fremdenliebe geht leider in der Realität mit dem Gegenteil einher, also mit einer Realität der Ablehnung des Fremden. Das ist mir als Fremdem unter Deutschen bestens vertraut, und ich möchte nicht mehr darüber in Demut schweigen. Viele Deutsche übersehen, dass über Konflikte zu sprechen nicht heißt, einen Konflikt zu befürworten. Die Einsicht, die hinter einer unzensierten Debatte steht, ist: Wenn man einen Konflikt friedlich lösen will, muss man in der Lage sein, ihn zu analysieren und hierbei offen über die Konfliktursachen zu sprechen. Hierzu gehört, über den exklusiven und abgrenzenden Charakter der *identity politics* (vgl. Anm. 2) zu sprechen und offen kritisieren zu dürfen, wie sie ›Gräben‹ als eine zivilisatorische Abgrenzung, auch in der Musik, hervorruft. Wenn Politiker wie der zitierte niedersächsische CDU-Politiker Christian Wulff mit ihrem Islamunterricht Identitätspolitik fördern, scheinen sie nicht zu verstehen, worum es sich handelt und was sie selbst tun. Mit der Abschaffung der Islamologie in Göttingen zeigen sie auch ihr Desinteresse an Wissen, das Politik in unserem Zeitalter des *cultural turn* leiten kann.

III. Was heißt kulturelle Identität?

Zu den besten Früchten eines Philosophie-Studiums zu besseren Zeiten an der deutschen Universität – gerade in Frankfurt bei Adorno und Horkheimer – gehört der Erwerb der Fähigkeit, mit klaren Begriffen zu denken und entsprechend geistig zu arbeiten. Der Be-

¹³ Zum Zivilisationskonflikt: Tibi, *Krieg der Zivilisationen* sowie das Kapitel desselben in: *Deutschlands neue Außenpolitik*, 4 Bde., hrsg. von Karl Kaiser, hier Bd. 2: *Herausforderungen*, München 1995, S. 61–80, ferner auch ders., *Fundamentalismus im Islam. Eine Gefahr für den Weltfrieden?*, Darmstadt 2000, Kap. 3, S. 36–54.

griff Identität kann sich gleichermaßen auf eine lokal bedingte soziale Sinnproduktion – dies ist real – und auf einen übergeordneten konstruierten Rahmen beziehen. Letzteres sind die *identity politics* unserer Zeit. Mit diesen Worten fasse ich die Ergebnisse der bisherigen begrifflichen und problemorientierten Debatte zusammen. Nun gehe ich dazu über, die Frage der Identität – mit der Musik im Hintergrund – in Bezug auf Kultur, Religion unter den Bedingungen der Weltzeit zu klären.

Im Gegensatz zu der von Joseph Gabel beanstandeten deutschen Denkweise der totalen Vergeistigung und somit Abschaffung des konkreten Menschen im Namen des sachlich Abstrakten¹⁴ beginne ich mit meiner persönlichen Erfahrung. In den Jahren 1988–90 habe ich im Rahmen eines Projektes an der Harvard University über den Nahen Osten zwei Begriffe geprägt: den der *subordinate identity* und den der *superordinate identity*¹⁵. Der Inhalt von *subordinate identity* ist eine reale Identität, die man im Alltag lebt als Selbstwahrnehmung im Verhältnis zu den jeweiligen Menschen in der sozialen und kulturellen Umwelt. Am Beispiel meiner Person veranschaulicht: Ich bin in Damaskus als sunnitischer Muslim, als Araber geboren und mit islamischer Erziehung aufgewachsen. Damaskus und der Clan der Notabeln-Familie Banu al-Tibi bilden den Bezugsrahmen meiner lokalen Identität, die in mir verwurzelt, aber kulturellen Charakters ist. Ich kann sie nicht einfach aus mir herausnehmen. Bis zum 18. Lebensjahr habe ich in Damaskus gelebt und bin dort primär sozialisiert worden. Durch Geburt, Lebensweise und lokale Formierung hat jeder Mensch eine Grundidentität, die als *subordinate identity* oder gelebte Identität bezeichnet werden kann. In der Schule lernte ich dann wiederum, dass ich zur *Umma*, d.h. sowohl zur islamischen Weltgemeinde als auch zur panarabischen Nation (auch als *Umma* bezeichnet) gehöre. Nun stehen beide Identitätsmuster in Konflikt zueinander: Universeller Islam versus Panarabismus. Es war kein Zufall, dass dies das Thema meiner Dissertation war.¹⁶ Sowohl die islamische als auch die panarabische Bestimmung sind übergeordnete, also konstruierte Identitäten – im Gegensatz zur gelebten Identität –, ich nenne sie in der zitierten Harvard-Arbeit *superordinate identities*. Auch diese wohnen mir inne, aber greifen nicht so tief wie die reale Kollektividentität der Damaszener Banu al-Tibi, aber beide haben die Gemeinsamkeit, kollektiv zu sein. Durch die Aneignung der kulturellen Moderne in Frankfurt (vgl. Anm. 10) habe ich einen differenzierten Umgang mit meiner Kollektividentität und gelernt, mich als Individuum zu definieren, jedoch ohne die beiden Kollektividentitäten ablegen zu können.

Eben durch die angeführte sekundäre universitäre Sozialisation in Frankfurt bin ich ein universalistisch als ein Individuum denkender Mensch geworden – also auch für Weltmusik offen geworden –, jedoch ohne aufzuhören, in meinem Innersten Damaszener, Muslim und

14 Joseph Gabel, *Ideologie und Schizophrenie. Formen der Entfremdung*, Frankfurt a.M. 1967, aus dem Franz. von Hans Neumann, bes. S. 152; dazu Tibi in: *Europa ohne Identität?*.

15 Im Rahmen dieses Projektes ist das Buch *Tribes and State Formation in the Middle East*, hrsg. von Philip S. Khoury und Joseph Kostiner, Berkeley und Oxford 1990, entstanden, welches mein Kapitel »The Simultaneity of the Unsimultaneous« auf S. 127–152 enthält.

16 Vgl. die Neuausgabe *Vom Gottesreich zum Nationalstaat. Islam und panarabischer Nationalismus* (1971), Frankfurt a.M. 21991. Die US-Ausgabe dieses Buches ist: *Arab Nationalism. Between Islam and the Nation-State*, New York 31997, und hat eine größere internationale Anerkennung als das deutsche Original erhalten.

Araber – leider nur an der Oberfläche ein Deutscher – zu sein, und bleibe somit auch mit Kollektividentitäten behaftet.

Ähnlich wie die vormodernen Araber verstehen sich die sich falsch als moderne Menschen gebenden Deutschen als ethnisch-exklusive Gemeinschaft. Es gibt eine lokale Sinnproduktion / *social production of meaning*, die nicht nur die Identität jedes Menschen prägt, sondern sie auch wandelbar macht. Aber der Kulturwandel hinkt leider oft hinter dem realen sozialen Wandel her. Das ist kein Essentialismus.

Über den persönlichen Hintergrund von Damaskus hinaus möchte ich eine andere Erfahrung in Afrika aus den 1980er Jahren anführen. Durch Aufenthalte in verschiedenen Ländern dort habe ich gelernt, dass bei Kollektividentitäten eine Rangordnung besteht. In Lagos leben segregiert in einzelnen Stadtteilen die Yoruba, die Ibo oder die Hausa. Die Einheimischen identifizieren sich jeweils durch ihre ethnische Stammeszugehörigkeit als Angehörige tribaler Kollektive. In einem anderen afrikanischen Land (z. B. Ghana) präsentieren sie sich nicht mehr als Träger von Stammesidentitäten, also nicht mehr als Yoruba oder Ibo, sondern als Nigerianer. In London wiederum nennen sich diese Menschen Afrikaner. Zum einen gibt es also die lokale ethnische Identität, zum anderen die Identifikation mit dem Land und auf höchster Stufe mit dem zivilisatorisch definierten Kontinent. Auch in Damaskus unterscheiden sich die sunnitischen Einwohner der Damaszener bewusst von den Alawiten (der religiösen schiitischen Minderheit, die seit 1970 das Land regiert). Nur außerhalb von Damaskus sind sie Syrer; und wiederum außerhalb der arabischen Welt begreifen sie sich als muslimisch-sunnitische Araber. Wie korrespondieren diese Identitätsbestimmungen mit Musik?

Eine spezifisch kulturell definierte Musik, die also keine Weltmusik ist, korrespondiert mit dem beschriebenen Identitätsmuster in der jeweiligen Hierarchie. So gibt es Damaszener Musik, dann eine syrische, und vielleicht manchmal eine arabische. Jedenfalls ist die Musik in Syrien anders als die in Marokko. Ich habe in beiden Ländern gelebt und weiß, wovon ich rede. Mir ist – im Gegensatz zu diesen Beispielen – nicht bekannt, ob es irgendeine gesamtislamische Musik gibt. Doch gibt es eine europäische Musik, sei es die von Vivaldi, Beethoven oder Chopin. Keiner würde diese ernsthaft auf ein Land oder einen Ort fixieren oder die Klavierkonzerte Mozarts als österreichische Salzburger Lokalmusik bezeichnen; das ist Weltmusik, so universell wie die Weltzeit. Im Rahmen von Identitätspolitik wird ihre universelle Geltung in Frage gestellt.

So wie es lokale Unterschiede in Bezug auf Identität in der arabischen Welt gibt, lässt sich dasselbe auch auf die Musik übertragen. Das gilt auch für Afrika. Als ich in Nairobi (Kenia) Diplomaten ausbildete, fühlte ich mich kulturell als Ausländer. Es ist eine andere Kultur und eine andere Art von Musik. Mir hat die kenianische Musik nicht so gut gefallen wie jene, die ich früher in mehreren westafrikanischen Ländern vernommen habe. Diese Empfindung teilte ich mit meinen ghanaischen, also westafrikanischen Studenten in Nairobi. Aber selbst in Westafrika ist die dortige Musik keineswegs einheitlich. So ist die Musik im Senegal ganz anders als die in Kamerun oder Nigeria. Geht man dann in ein bestimmtes Land, z. B. in den Senegal, so stößt man dort auf unterschiedliche Musikarten. Im Senegal etwa gibt es zwei Sufi-Bruderschaften: die Qadiriyya und die Tijaniyya. Obwohl beide eine Mischung aus Volksmusik und religiöser Musik pflegen, unterscheiden sie sich voneinander

trotz aller Ähnlichkeiten. In ähnlicher Weise ist die arabische Musik in Marokko anders als die arabische Musik in Syrien geprägt. Von außen betrachtet, hört sich arabische oder afrikanische Musik ähnlich an. Das ist vergleichbar mit der Sichtweise auf die Afrikaner als »schwarz« in Ignoranz der großen Unterschiede zwischen ihnen.

Weil in Weimar anlässlich des Kongresses osmanische Musik in einem Konzert für Musikwissenschaftler gespielt wurde, möchte ich hier spezifisch und beispielhaft darauf eingehen. Auch Syrien gehörte einstmals zum Osmanischen Reich. Trotzdem ist unter osmanischer Musik eher eine Richtung türkischer Musik zu verstehen. Ein Betrachter von außerhalb würde dazu neigen zu sagen, Syrien gehörte zum osmanischen Reich, also ist syrische Musik osmanische Musik. Dies hörte ich in Weimar, dem ist aber nicht so. Für mich als Syrer war die auf diesem Weimarer Konzert gehörte osmanische Musik nicht weniger fremd als die ostafrikanische von Nairobi.

Trotz dieser Lokalisierung der Musik besteht unter Menschen unterschiedlicher Kulturen der heimliche Wunsch nach einer Weltmusik. Die 9. Symphonie von Beethoven stellt für viele offen denkende Muslime eine solche Weltmusik dar. Auch die Japaner scheinen die Sache so zu sehen. Selbst in der arabischen Welt ging man eine Zeit lang in Symphoniekonzerte. Heute ist das leider eine Seltenheit, worüber noch zu sprechen sein wird. Auch Weltmusik ist eine Konstruktion, aber eine, die darauf basiert, einen Stand erreicht zu haben, der sie für Angehörige anderer Kulturen auf- und annehmbar macht. Es stellt sich hier die Frage, ob eine solche Musik eine Brücke zwischen den Kulturen sein kann. Ich möchte über diese Frage anhand einer Weimarer Erfahrung nachdenken.

Vor einigen Jahren ging ich, einer Einladung der Stiftung Weimarer Klassik folgend, nach Weimar, um bei einem Projekt von Daniel Barenboim mitzuwirken. Es ging darum, palästinensische und andere arabische Musikstudenten zusammenzuführen. Ich habe diese Erfahrung bereits angedeutet, als ich Barenboim aufrichtig der Naivität bezichtigt habe. Gemeinsam mit israelischen Studenten sollten Ägypter eine Art Weltmusik spielen, allerdings ohne zu verbalisieren. Die Studenten probten also erfolgreich gemeinsam Mozart und Beethoven, und alles schien oberflächlich sehr harmonisch zu verlaufen. Nach der Probe sprach ich dann mit Daniel Barenboim und brachte meine Position zum Ausdruck: »We need some verbalization.« Er stimmte zu. Die Studenten wurden versammelt, um eine Präsentation von mir über die Bedeutung des Dialogs zu hören. Ich argumentierte: Sicherlich ist Musik eine Art Dialog, jedoch muss man auch verbal über Probleme reden. Hierbei liegt das Problem bei uns Muslimen. Wir Muslime rühmen uns damit, tolerant zu sein. Im Mittelalter war das auch so. Während die Christen auf Kreuzzügen alle Nichtchristen zu bekehren suchten und sie, wenn sie sich dem widersetzen, ermordeten, waren Muslime tolerant gegenüber den beiden anderen monotheistischen Religionen Judentum und Christentum. Man kann sagen, es war für Juden zu jener Zeit besser, unter Muslimen als *Dhimmi*, d. h. als Schutzbefohlene oder Gläubige zweiter Klasse zu leben,¹⁷ denn die Wahl bestand darin, entweder von Christen getötet zu werden oder als Gläubige zweiter Klasse unter islamischer Herrschaft zu leben. Dialog gab es nicht, auch keine Gleichheit.

17 Bernard Lewis, *Die Juden in der islamischen Welt. Vom frühen Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, München 1987.

IV. Musik, Muslime und der Dialog

Verbalisierung kommt der Realität nahe, weil sie Konflikte benennt, Musik kann dies nicht leisten. In Weimar sagte ich den jüdischen und ägyptischen Studenten von Barenboim, wir Muslime müssen reformerisch denken, damit wir mit den Juden auf gleicher Augenhöhe sprechen und ihre Religion gleichwertig mit dem Islam behandeln können. Die Juden leben nicht unter, sondern neben uns in Souveränität. Kaum hatte ich diese Erkenntnis und die aus ihr hervorgetretene Forderung angesprochen, wies der anwesende Direktor des Konservatoriums Kairo seine ägyptischen Studenten an, den Saal sofort zu verlassen. Zehn Minuten später saßen nur noch Juden vor mir. Es ist zu bedauern, dass man heutzutage nicht einmal bereit ist, über Probleme zu sprechen. Ich erachte es daher als wichtig, dass die Religion des Islam reformiert wird, damit Muslime lernen, andere Religionen endlich als gleichwertig einzuordnen. Im gleichen Atemzug sprach ich von der kulturellen Naivität Barenboims und der Goethe-Institute auf allen Kontinenten. Mehr als 35 Jahre habe ich als Referent für das Goethe-Institut gewirkt. Auch hier werden zahlreiche Kulturprogramme durchgeführt. Es gibt zum einen diejenigen, die Musikveranstaltungen, zum anderen diejenigen, die Wortvorträge favorisieren. Warum sollte nicht beides zusammengebracht werden? Musikveranstaltungen (wie Konzerte) sind sehr wichtig, sie sollten aber stets von Wortveranstaltungen begleitet sein. Das geschieht aber nicht. Verbalisierung muss auch in der Musikwissenschaft dazugehören. Meine vorläufige Schlussfolgerung lautet: Allein mit Musik kann man keinen interkulturellen Dialog führen. Eine Verbalisierung ist unentbehrlich, auch wenn sie unangenehm durch Nennung bestehender Konfliktpotentiale berührt. Dialog ist nun einmal keine musikalische Unterhaltung.

Man sagt heute, wir leben im Zeitalter des Zivilisationskonflikts. Zwei Zivilisationen stehen dabei im Mittelpunkt: die islamische und die westliche, weil beide universelle Ansprüche stellen. Diejenigen, die die Konflikte im Interesse der Harmonie verleugnen, scheinen nicht auf dieser Welt zu leben. Der Ursprung des Westens ist das Christentum. Dieses und der Islam haben eines gemeinsam: den Gedanken der Missionierung. Bei den Christen fand sie früher statt, beim Islam wird sie als *Da'wa* ununterbrochen bis zur heutigen Zeit praktiziert. Der Islam sieht sich als Religion für die ganze Menschheit, daher verspüren seine Gläubigen die Pflicht zur Missionierung. Man kann aber sagen, dass die christliche Welt auch heute noch missioniert, nur auf eine andere, nämlich säkulare Weise, etwa auf der Ebene der Demokratie und für westliche Menschenrechte. Es handelt sich hierbei also um eine Art »säkulare Missionierung«. Beide Zivilisationen, der Westen und die islamische Welt, prallen hierbei aufeinander, und Konflikte entstehen. Samuel Huntington, der eine andere Position als ich vertritt, spricht hier vom »Clash of civilizations«, vom Zusammenprall der Zivilisationen, entschieden nicht von Kulturkampf, wie der falsch übersetzte Titel seines Buches in deutscher Sprache lautet. Zwischen beiden Zivilisationen müssen wir versuchen, Brücken zu bauen. Dafür muss zunächst geklärt werden, wie sich die westliche und die islamische Welt sehen, um den Weg für den Dialog zu ebnen, der die bestehenden Konflikte nicht übersieht; er ist da, um über sie zu sprechen. Nur so kann ein Kulturdialog erfolgreich sein. Zunächst müssen beide Partner eine geklärte Identität haben. Eine Verleugnung dieses Sachverhaltes führt bei den Europäern zu einem Europa ohne europäische

Identität.¹⁸ Viele sogenannte europäische Intellektuelle verleugnen, dass Europa eine Identität hat. Ich nenne dies Selbstverleugnung.

Bei einer Debatte über die zivilisatorische Identität Europas muss man eine historische und inhaltliche Differenzierung vornehmen. Es muss zwischen dem christlichen Abendland und dem Westen unterschieden werden. Hierbei muss man auf die Geschichte bis zum Römischen Reich zurückgreifen. Entgegen der von einigen deutschen Historikern vertretenen Ansicht, das Römische Imperium sei ein europäisches Reich, möchte ich den mediterranen Charakter des Reiches betonen. Auch Syrien, das bekanntlich nicht zu Europa gehört, war vor der arabischen Eroberung und Islamisierung eine Provinz des Römischen Imperiums. Im 7. Jahrhundert erfolgten die islamischen Djihad-Eroberungen, die bis nach Europa reichten. Das einst als Mare nostrum der Römer geltende Mittelmeer wurde in ein islamisches Meer verwandelt. Durch diesen islamischen Djihad wurde das Römische Reich geschwächt, so dass es für die im Norden lebenden Germanen angreifbar wurde. Dies geschah im Rahmen des Aufstiegs Karls des Großen, der im Jahre 800 zum römischen Kaiser gekrönt wurde. Bei der Deutung dieser historischen Entwicklung schließe ich mich der Meinung Henri Pirennes (vgl. Anm. 9) an. Pirenne schreibt, ohne Mohammed hätte es Karl den Großen nicht gegeben. Er kann als »Vater Europas« gelten. Er hat Europa auf der Basis der Herausforderung des Islam gegründet. Europa als Kontinent hat es schon immer gegeben, aber Europa als zivilisatorische Identität ist ein Werk Karls des Großen. Das ist das christliche Abendland Karls des Großen, der den ersten Dialog mit dem Islam geführt hat.

Im historischen Rahmen des Zeitalters der Renaissance entdeckten die Europäer das griechische Erbe – übrigens mit Hilfe der muslimischen Araber. Hierbei wandten sie – nach dem Urteil von Lipson – ihren Blick von Jerusalem nach Athen, wodurch sich das christliche Abendland in eine westliche Zivilisation, die Säkularis, verwandelte.¹⁹ In Deutschland sprechen CDU-Politiker, in Ignoranz der Geschichte und ohne dies erklären zu können, immer noch vom christlichen Abendland. Hierbei erkennen sie nicht, dass dies Geschichte ist. Natürlich ist Europa vorwiegend christlich, aber die europäische Identität ist vorwiegend säkular und basiert auf Normen und Werten wie Demokratie, Laizismus, individuellen Menschenrechten, Pluralismus etc., die nicht der Religion, sondern der Renaissance und der Aufklärung entstammen. Dies wird auch von den Muslimen nicht wahrgenommen, die übersehen, dass Europäer in der Renaissance vom Islam nicht die *Schari'a* oder das Weltbild, sondern den islamischen Rationalismus übernommen hatten.²⁰

Wenn wir von Islam, Identität, Dialog und Musik reden, müssen wir fragen, ob auch Musik wie die Identitäten differenziert werden muss. Parallel zu der bereits erfolgten Abstufung der Identitäten gibt es verschiedene musikalische Identitäten. So kann man ebenso wenig insgesamt von indonesischer Musik wie von afrikanischer Musik im Allgemeinen sprechen. Auf Bali hört man eine ganz andere Musik als auf Java oder Sumatra. Wenn ich oberflächlich Musik höre, kann ich sagen, das ist indonesische, arabische oder afrikanische

18 Tibi, *Europa ohne Identität?*

19 Der Zivilisationshistoriker Leslie Lipson schreibt dies über die Renaissance in seinem Buch *The Ethical Crises of Civilizations. Moral Meltdown or Advance?*, London 1993, S. 62–66.

20 Einzelheiten dazu in Kap. 5 in: Tibi, *Kreuzzug und Djihad*, S. 168–187.

Musik, aber wenn ich genau und länger hinhöre, erkenne ich, ob die Musik aus Bali, Java oder Sumatra kommt. Entsprechend lässt sich eine für alle Muslime gültige islamische Identität ebenso wenig wie eine islamische Musik oder eine einheitliche afrikanische Identität feststellen. Erneut muss man stärker differenzieren. Das begrenzt die Fähigkeit der Musik als Mittel zum Dialog für die Annäherung verschiedener Identitäten. Die Frage nach der Bedeutung der Musik für einen Dialog zwischen beiden Zivilisationen als ein Instrument zur friedlichen Lösung des Zivilisationskonfliktes führt also zu einer anderen Frage, nämlich zu der nach der Stellung der Musik im Islam.

V. Musik und Kunst im Islam

In seinem Artikel »Music« in der *Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World* schreibt Ali Jihad Racy richtig, dass der Koran sich zur Musik nicht äußert, dennoch haben islamische Klerikale »numerous statements that caution against music and musical instruments« formuliert.²¹ Diese musikfeindliche Einstellung hat sich zu einer Tradition entwickelt. Geschichtlich lässt sich feststellen, dass der systematische Eingang der Musik in die islamische Zivilisation durch die Öffnung für und Anleihen bei anderen Kulturen erfolgt ist. Owen Wright stellt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Entstehung eines islamischen Rationalismus (der islamischen Philosophie von al-Kindī und al-Fārābī) und der Öffnung für die Musik²² her. Mit dem Untergang des islamischen Rationalismus²³ ging auch diese Tradition unter. Die Musik blieb eine Domäne der Volksmusik des Volks-Islam und der Sufi-Bruderschaften. Deswegen galt der Sufi-Orden als wichtigste Institution der Musikpraxis im Islam. In einer Tariqa (Sufi-Orden) trifft man sich, um die 99 Namen Allahs beim *Dikhr*-Tanz zu nennen. Mithilfe von Musik und Tanz gerät man dabei in eine Art Trance. Das ist nicht vergleichbar mit Musik von Beethoven oder Mozart. Ein mit mir befreundeter jüdischer Dirigent aus Boston meinte, Musik diene im Allgemeinen als eine Art Heilkunde, sie helfe also den Menschen, wenn es ihnen schlecht geht, sie von ihrer Trauer zu befreien. Bei den Sufi-Orden dient Musik nicht dem Heilen, sie soll einen in Trance versetzen. Die islamischen Orthodoxen, die sogenannten Salafisten, lehnen Musik schlicht ab. Sie verbieten Musik ebenso wie Alkohol, weil beide die Sinne betäuben²⁴ und Satan den Weg ebnen. Unter den Taliban etwa war Musik verboten. So denken die Wahhabis auch über Musik, sie sei der Beginn des Unglaubens. Die militanten wahhabitischen *Ikhwan* gehörten zu den Kriegern, die bei der Gründung der saudischen Monarchie durch Džihad mithalfen.

21 Ali Jihad Racy, Art. »Music«, in: *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*, 4 Bde., Oxford 1995, hier: Bd. 3, S. 180–183.

22 Owen Wright, Art. »Music«, in: *The Legacy of Islam*, hrsg. von Joseph Schacht und Clifford Edmund Bosworth, Oxford 1974, S. 489–505.

23 Bassam Tibi, *Der wahre Imam. Der Islam von Mohammed bis zur Gegenwart*, München 1997, Teil 2.

24 Anderes gilt, wenn Alkohol ab und zu zum Genuss getrunken wird. Ein mit mir befreundeter Kollege aus Kairo hat eines Abends in meiner Gegenwart Wein getrunken. Als ich ihn verwundert ansah und fragte, ob Alkohol nicht verboten sei, meinte er, Alkohol sei nur dann verboten, wenn er betäubt. Und die Analogie zur Musik?

Es wird vom Monarchiegründer Abdul Aziz bin-Saud die Anekdote erzählt, dass er bei einem Ritt in die Wüste seine Begleiter fragte: »Befindet sich ein *Ikbwan* unter uns?« Als dies verneint wurde, rief er: »Dann lasst uns singen und Musik hören / Da'una natrab.« Hier hat sich die Geisteshaltung wenig geändert, auch wenn man heute in Saudi-Arabien Musik hört. Unter den Taliban in Afghanistan war Musik wie unter den frühen Wahhabiten verboten. Viele Leute saßen deswegen im Gefängnis. Nach der Befreiung von der Taliban-Herrschaft befand sich unter den Freigelassenen ein Taxifahrer, der im Auto über Radio Musik hörte; er wurde von seinem Kunden angezeigt und daraufhin in ein Konzentrationslager gebracht. Musik und auch Bildende Kunst waren und bleiben im salafistischen Islam streng verboten. Man sieht das in Moscheen, wo es außer Mosaiken keine Kunst gibt. Bei den Schiiten ist das anders. Sie haben Kunst und werden deshalb von den meisten Sunniten nicht als richtige Muslime anerkannt.

Diese Kunstfeindlichkeit wird bei den heutigen Islamisten gesteigert, obwohl sie nicht so verboht wie die Wahhabiten und Taliban sind. Indem sie eine islamische Identität konstruieren, konstruieren sie auch eine islamische Musik, nicht so sehr als Kommunikationsinstrument, sondern vielmehr als Mittel der zivilisatorischen Abgrenzung. Mit Hilfe von Musik versuchen sie ihr Programm der Entwestlichung voranzutreiben.

Für die beschriebenen Prozesse bietet sich die Türkei als aktuelles Beispiel an. Die Türken befinden sich im Moment auf der Suche nach ihrer kulturellen Identität in einer Krisensituation. Unter Kemal Atatürk wandte sich die Türkei weitgehend Europa zu. Europa und Europäischsein wurden Maßstab für den Fortschritt.²⁵ Kemal Atatürk wollte sein Land dem Fortschritt zuführen und verbannte die alte osmanische Geschichte. Auch in anderen Ländern gab es diese Einstellung. Im liberalen Ägypten²⁶ wurde unter dem Kultusminister Taha Hussein alles, was arabisch oder muslimisch war, als veraltet gebrandmarkt und alles Europäische als Fortschritt gepriesen. Heute wird Taha Hussein von Islamisten als Ungläubiger verfemt, seine Schriften werden verbrannt. Im Geiste des *cultural turn* besinnt man sich in der Türkei auf seine osmanischen Wurzeln, wobei auch auf die osmanische Musik, die genuin türkische Musik sein soll, wieder zurückgegriffen wird, um klassische Weltmusik als fremd abzuweisen. Ich gestehe: Beim osmanischen Konzert in Weimar bekam ich – anders als die aus ideologischen Gründen unter Angabe der Offenheit gegenüber anderen Kulturen lauschenden Deutschen – Bauch- und Kopfschmerzen und verließ den Konzertsaal frühzeitig. Dort schien ich der einzige zu sein, der dies als ideologische Musik der Entwestlichung im Rahmen von *identity politics* verstand, deshalb konnte ich sie nicht ertragen.

Unter den Bedingungen des *cultural turn* und der konstruierten Kollektividentitäten lassen sich zwei Extreme beobachten: die einen, die nur puristisch an islamische Musik glaubten, und die anderen, die Vertreter des sogenannten Fortschritts, die sich möglichst stark an Europa anlehnen und das Eigene auch in der Musik verleugnen. Zwischen beiden Extremen sollte ein Mittelweg im Dialog gefunden werden. Bei dem angegebenen Drang

25 Zur Türkei und dem Niedergang des Kemalismus vgl. Bassam Tibi, *Mit dem Kopftuch nach Europa. Die Türkei auf dem Weg in die Europäische Union*, Darmstadt 2005.

26 Nadav Safran, *Egypt in Search of Political Community*, Cambridge, MA 1961.

nach Entwestlichung fehlt heute im Islam eine gewisse Offenheit gegenüber Europa, die es früher in der Geschichte durchaus gegeben hat.

Die islamische Gesellschaft hatte ihren kulturellen Höhepunkt zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert, als die kulturelle Entwicklung in Europa noch weitgehend in ihren Kinderschuhen steckte. Schon damals diskutierte Hārūn ar-Rašīd mit seinem Kreis der Philosophen über Platon und Aristoteles. In jener Zeit war die islamische Zivilisation nach Meinung der Historiker die am weitesten entwickelte Gesellschaft, weil die damaligen Muslime sehr offen für Anleihen aus anderen Zivilisationen waren.²⁷ Von den Indern haben sie Mathematik gelernt, von den Griechen rationales Denken und Logik und von den Persern das Staatswesen. Die Übernahme der Musik gehört auch zu diesen Anleihen. Als die arabischen Beduinen bereit waren, von entwickelten Zivilisationen zu lernen, erbrachten sie auch große zivilisatorische Leistungen. Aber heute verschließen sie sich. Der Niedergang der islamischen Zivilisation im Mittelalter korrespondiert mit dem Sieg der *Fiqh*-Orthodoxie²⁸ und des Salafismus über die islamischen Rationalisten und Aufklärer.

VI. Schlussfolgerungen und Zukunftsperspektiven

In unserem Zeitalter des *cultural turn* wird nicht nur im Islam, sondern auch in anderen Teilen der außereuropäischen Welt die Entwicklung in Richtung Entwestlichung im Namen der Kollektividentität vorangetrieben. Man gibt an, sich auf die Wurzeln zurückzubesinnen und deshalb alles Europäische als Fremdeinfluss aus der Kultur zu verdrängen. Doch die Lösung des einen Extrems kann nicht durch den Übergang zum anderen erfolgen. Die Welt wird aufgeteilt in ›wir‹ und ›die anderen‹, die Feinde. ›Wir‹ hören nur arabische oder nur türkische Musik. ›Wir‹ lesen nur arabische oder nur türkische Denker. Bei dieser kulturellen Exklusivität ist kein Dialog möglich. Damit hängt sicherlich zusammen, dass man heute in arabischen Radiosendern fast nur noch arabische Musik hört. Das Genießen von Klassik oder Jazz, wie es noch in den 1950er und 60er Jahren erlaubt war, ist heute verpönt.

Eben weil es keine Weltidentität gibt und weil jede übergreifende Identität auf einer Konstruktion beruht, ist eine Weltmusik fraglich. Aber trotz ihrer Vielfalt können alle Kulturen Beethoven schätzen, ohne etwa orientalische Musik abzulehnen. Der Trend zur Exklusivität und Entwestlichung lässt sich nicht nur in der Welt des Islam beobachten, sondern generell außerhalb der westlichen Welt. Durch die globale Migration kommt dies in den Westen, wie die einleitende Anekdote an der University of California in Berkeley veranschaulicht. Dort beanstandeten nicht-westliche Studenten Basismusikkurse anhand europäischer Musik. Außerdem gab es einen Kurs ›Western Civilization‹ an US-Elitehochschulen, bei dem die Studenten Ideengeschichte von Platon bis Husserl lernten. Wie bei den Musikkursen, die sich u. a. auch mit Beethoven, Mozart etc. beschäftigten, wird auch der Kurs ›Westernization‹ kontestiert. *Contestation* gehört zum Vokabular des Multi-

27 Vgl. die Arbeiten der Historiker Marshall Hodgson, *The Venture of Islam*, 3 Bde., Chicago 1974 und Lipson, *Crises of Civilizations*.

28 Zum Sieg der Orthodoxie Tibi, *Der wahre Imam*, Kapitel 3.

kulturalismus. Die Protestler verwenden den Begriff *white man imperialism*, um alle Europäer als imperialistisch (so auch Mozart) zu beanstanden. Aber was ist imperialistisch an Mozart? Die Frage ist nun, wie lassen sich bei diesem Geist Zivilisationskonflikte verhindern?

In Anlehnung an Roman Herzogs Begriff des *cross-cultural bridging* habe ich den Begriff der *cross-cultural morality* entwickelt.²⁹ Ziel sollte es sein, eine kulturübergreifende Moralität zu entwickeln. Meine Identität als Damaszener, als Araber, als Muslim muss nicht unbedingt ein Hindernis dafür sein, dass ich mit einem Hindu, einem Konfuzianer, einem Christen oder einem Juden in Kontakt trete und einen gemeinsamen Musikgeschmack finde. Wir sollten Basiswerte wie Menschenrechte, Trennung zwischen Religion und Politik, Demokratie und Zivilgesellschaft teilen. Ein ähnlicher Geist muss auch in der Musikwissenschaft möglich sein, so dass verschiedene Musiktraditionen einander bereichern können, kein Entweder-oder, keine Exklusivität und somit auch keine Entwestlichung der Musik.

Zum Schluss möchte ich noch einmal zurückkommen auf den eingangs thematisierten Begriff der kulturellen Wende / *cultural turn*. Ein Bestandteil desselben ist die ideologisch beladene Rückbesinnung der Menschen auf ihre kulturellen Werte zur Abgrenzung gegenüber den Anderen. Menschen heben die Exklusivität ihre kulturellen Identität hervor. Im Gegensatz dazu ist die europäische zivilisatorische Identität inklusiv und schließt den Fremden durch Europäisierung ein.³⁰

Zu den Konklusionen gehört die Erkenntnis, dass die Konstruktion von Identitäten gewisse Gefahren beinhaltet, nämlich dass sich Menschen voneinander abgrenzen, sich verschließen, und ihre Kultur über die Anderer stellen – auch in der Musik. Das Anliegen gerade im Zeitalter des *cultural turn* sollte es aber sein, Brücken statt Grenzen zwischen Kulturen, zwischen Religionen und Ethnien zu bauen. Die Musik ist ein bedeutsamer Teil dieses Prozesses, und Weltmusik könnte eine Brückenfunktion erlangen. Im Gegensatz dazu bedeutet Ethnizität ›ich gegen die anderen‹. So ist ein Brückenschlag nicht möglich. Neben Ethnizität ist der religiöse Fundamentalismus, der die *lex divina*, die Gottesherrschaft als die einzig wahre anstrebt, als Gefahr zu nennen. Ein jüdischer und ein Hamas-Fundamentalist können einander töten, aber weder miteinander reden noch die gleiche Musik hören.

Diejenigen, die übersehen, dass *cultural identity* im Sinne der Abgrenzung praktisch als *gated identity* wirkt, erkennen die Wirkung nicht. Denn eine abgeschirmte Identität korrespondiert mit einer Sichtweise, die den Weltfrieden gefährdet. Als Gegenbeispiel kann der von dem Rabbiner Albert Friedlander und mir in London 1994 begründete jüdisch-islamische Dialog gelten. Auf der Basis von Kommunikation haben beide Gemeinschaften zu gegenseitiger Anerkennung gefunden.

Zusammenfassend halte ich fest, dass es unabdingbar ist, miteinander zu kommunizieren. Musik kann dabei als Medium helfen, aber sie allein kann die Menschen nicht zusammenführen. Wir brauchen eine Verbalisierung, bei der wir sowohl über Konflikte und Gefahren als auch tabufrei über unsere kulturellen Identitäten reden, um zu verstehen, wie die Angehörigen einer anderen Kultur denken. Dadurch sollte es möglich sein, trotz der

29 Das ist der Titel meines Kapitels in: Roman Herzog, *Preventing the Clash of Civilizations. A Peace Strategy for the Twenty-First Century*, New York 1999.

30 Vgl. Tibi, *Europa ohne Identität?*

immer gefährlicher werdenden Zeiten, einen weltweiten Frieden anzustreben. Zur Vision eines demokratischen Friedens müsste Weltmusik gehören. In Berkeley hatte ich als nicht-westlicher Mensch 1994 das Privileg, ohne das Risiko als Rassist beschimpft zu werden, sagen zu können, »it is sheer stupidity to accuse classes based on Mozart and Beethoven of cultural imperialism«. Zwölf Jahre danach war es eine Ehre, der Einladung des Österreichischen Bundeskanzlers Wolfgang Schüssel – parallel zur Übernahme der Ratspräsidentschaft der EU – zum Geburtstag von Mozart nach Salzburg Folge zu leisten, und in diesem Rahmen als Muslim der Aufführung einer Symphonie Mozarts beizuwohnen. Dort lauschte ich der Rede Herrn Schüssels, in der er versicherte, dass das demokratische und europäische Österreich bemüht sei, die Konflikte der Welt friedlich, also bildlich mit der *Zauberflöte* Mozarts, zu lösen. Dieser sprachlich symbolische Gebrauch der *Zauberflöte* von Mozart erfolgte bei der Übernahme der EU-Ratspräsidentschaft Österreichs auf der Salzburger Veranstaltung »The Sound of Europe«. Das ist ein visionärer Gebrauch von Weltmusik bei Weltpolitik. Die Wiener Zeitschrift *Europäische Rundschau* gestattete mir einen Beitrag zu EU und der Islam zu schreiben, der in diesen »Sound of Europe« integriert wurde.³¹ Das ist inklusive europäische Identität, keine *identity politics* der Abgrenzung.

Nicht so visionär ist die neue Kulturpolitik des Goethe-Instituts unter der neuen Präsidentin Jutta Limbach. Es verwundert daher nicht, dass Frau Limbach im Stiftungsrat der Universität Göttingen sitzt (Anm. 1). Über Frau Limbach, die die in diesem Essay aufgezeigten Nuancen zwischen verbaler Kommunikation und Musik kaum versteht – und der es, wie ich als Fremder beobachten musste, an interkultureller Sensibilität fehlt – liest man in einem Leitartikel der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 29. Mai 2006 die vernichtende Kritik, dass die angeblich selbständige Leitung des Goethe-Instituts sich das von der Großen Koalition übernommene rot-grüne Kulturprojekt zu eigen macht und »unter GI-Präsidentin Jutta Limbach jetzt aus Fischers Millennium-Konzeptpapier die institutionelle Konsequenz ziehen« will. So wird innereuropäische Kommunikation durch die Schließung zahlreicher Goethe-Institute abgeschafft, da Kulturarbeit bei den »hommes sauvages« – etwa in Afrika – wichtig sei, wohl im Verständnis von Musik nichtverbaler Kommunikation, von der Frau Limbach ebenso wenig versteht. Der *F.A.Z.*-Ressortchef endet seinen soeben zitierten Leitartikel mit einer Frau Limbach ironisierenden Passage, die sich zum Abschluss dieses Beitrages eignet:

Das Goethe-Institut bildet sich ein, es werde gebraucht, wo Stämme und Sekten einander die Anerkennung verweigern. Dort beginnt man, wie die Präsidentin [Limbach] erläutert, »mit Musikveranstaltungen, die eine Sprache sprechen, die alle verstehen«.

Patrick Bahners kommentiert: »Die Hassprediger und Warlords müssen ja kein Deutsch lernen. Es genügt, wenn sie von uns das schlechte Gewissen übernehmen«.

31 Bassam Tibi, »Der Islam und der EU-Beitritt der Türkei«, in: *Europäische Rundschau* 34/1 (2006), S. 47–60. Darin wird auch die Salzburger Diskussion auf der Veranstaltung »The Sound of Europe« wiedergegeben.

Das schlechte Gewissen solcher Europäer, die ohnehin unser Zeitalter des *cultural turn* mangels kulturübergreifender Horizonte nicht begreifen, hindert sie daran, die in diesem Essay aufgezeigte Verbindung von Weltpolitik und Weltmusik zu deuten. Der Kulturdiallog des Goethe-Instituts unter seiner Präsidentin Limbach sinkt daher zur Parodie für die Kommunikation unter den Kulturen herab.

Klaus Manger (Jena)

Masken kultureller Identität

Für Hans Scheib

Masken können ja nicht weinen. (Clemens Brentano, *Ponce de Leon* I/1¹)

Masken sind uns längst nicht mehr so sehr vom Theater als vielmehr vom Fastnachtsbrauchtum her bekannt. Selbst die Gesichtsmaske im Schönheitssalon ist uns näher als die Theatermaske. Irgendwie ist die Maske Verkleidung, auch Vereinfachung. Sie legt etwas anderes über ein Gesicht, etwas, das wir nicht sind oder nur in einem groben Ausschnitt sind, ein zweites Gesicht, das etwas anderes sagt, als wir sonst sagen würden. Daraus resultiert eine doppelte Existenz – eine der Maske und eine dessen, was sie verbirgt. Darin liegt Spannung. Der Theaterkenner weiß, dass die Maske oder Larve des Schauspielers ursprünglich die *persona* war und von da auf den Charakter, die Rolle oder eben die Person übertragen wurde, die der Schauspieler darstellte. Im Federkleid des Papageno steckt noch ein Rest der Vogelmaske aus der attischen Tierkomödie, wo, wie in Aristophanes' *Vögeln*, die Tierverkleidung die Maske bot. Davon ist geblieben, dass die Person des Schauspielers in die Rolle des Theaterstückes schlüpft. Dieser nicht unbedeutende Doppelcharakter tritt unter der Maske insofern als *spectaculum* in Erscheinung, als sich das Mienenspiel hinter der Maske versteckt. Und die Maske, dies ihr befremdlichstes Charakteristikum, ist starr. Maskerade und Puppenspiel beziehen gerade aus dieser Starrheit ihre Faszination, weil sie eine klare, überschaubare, nach Typen geordnete Welt vorstellen. Unter der Maske des Guten oder Bösen lässt sich zwar gegenteilig handeln, die *persona* bleibt aber als gute oder böse typisiert. Die Starrheit der Maske erlaubt, außer dass sie abgelegt oder getauscht wird, keine Verwandlung. Maske und Verwandlung vertragen sich nicht. Die Maske setzt auf Konfrontation, bleibt eine unwandelbare. Wer Verwandlung will, bedarf mehr als eines »Maskensprungs«, wie Elias Canetti sagt.² Man kann nur die eine Maske ablegen und die

1 Clemens Brentano, *Werke*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Bd. 4, München 1966, S. 137.

2 Elias Canetti, *Masse und Macht* (1960), München u. a. 1995, S. 444.

andere aufziehen. Eine maskierte Welt, so ästhetisiert auch immer, ist eine starre Welt. Auf der Ebene des Spiels kommt in sie allerdings Bewegung. In der historischen Wirklichkeit bedeutet sie Konfrontation, von Feindbildern geprägte Blockpolitik. Es geht folglich nicht um Lederhose, Kopftuch oder Kilt, nicht um Attribute, sondern um Masken. Dementsprechend bleibt die Spannung zwischen Maske und Identität bestehen. »Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm/In seinen Toren jede Nacht/Geht die begrabne Freiheit um/Und winkt den Männern auf der Wacht.«³ Die Provokation ist nicht zu überhören. Befremdlich allerdings bleibt, dass ein Vollblutdichter wie Ferdinand Freiligrath in seinem *Glaubensbekenntnis* 1844 dieses Hamlet- bzw. Shakespeareklischee in sein Gedicht *Hamlet* überträgt. »Deutschland ist Hamlet!« Mit einem entscheidungsschwachen und handlungsarmen Hamlet, noch dazu einem Fremden, der allerdings in Wittenberg studiert hat, wird von den Jungdeutschen die schlafmützige Nation maskiert. *Deutschland. Ein Wintermärchen* von Heinrich Heine stammt aus demselben Jahr 1844. Die fragwürdige Identität von Deutschland und Hamlet reagiert auch auf die »Shakspearo-Manie« der Zeit, von der Christian Dietrich Grabbe spricht,⁴ gerät jedoch in eine starke Schieflage, weil der Maskenzwang mit Shakespeares scharfsinnigem Tragödienhelden nichts zu tun hat, der, wie seine Entlarvung der Mörder zeigt, durchaus zu handeln in der Lage ist.

Gegenüber der vereinzelnenden Maske scheint kulturelle Identität ein Sammelbegriff für Personen zu sein, die durch gemeinsame Sprache, vergleichbares Herkommen, ähnliche religiöse Bindungen, gleiche politische Bedingungen ihre Identität gewinnen. Es muss ein Bündelungsinstrument geben, das es erlaubt, aus einer Vielzahl eine Einheit zu formen. Im Politischen ist das am leichtesten nachvollziehbar. Die Diktatur erzeugt eine aufgezwungene Identität, die Demokratie eine gewählte Identität. Wenn der Bündelungseffekt eine Gruppenbildung in Familie, Region, Nation, Religion erzeugt, sprechen wir von kultureller Identität. Ihre auf Individualität beruhende Beweglichkeit ist mit maskenhafter Starrheit nicht vereinbar. Deshalb kann Freiligrath, wenn er Deutschland die Hamletmaske überstülpt, die eigentlich keine Maske ist, mit einiger Aufmerksamkeit rechnen, die allerdings auch nicht zu der mitprovozierten Erweckung geführt hat.

Wenn in Aldous Huxleys Utopie von der *Schönen neuen Welt* (1932) am Portal der Brut- und Normungszentren des Weltstaats der neue Sinnspruch prangt, der die Losung der Französischen Revolution ablöst: also statt »Liberté, Egalité, Fraternité« jetzt »Community, Identity, Stability«, so ist diese Form der Kollektiv-Identität in ihrem globalen Ausmaß ein Albtraum von Kultur – vor allem wenn wir bedenken, dass die modernen Identitätsbedürfnisse des in »transzendente[r] Obdachlosigkeit« (Georg Lukács)⁵ »unbehaute[n] Menschen« (Hans Egon Holthusen) vielfach nur der Indikator eines Mangelsyndroms sind:⁶ Christentum, Abendland, Altes Europa, Neues Deutschland. Wie viele Neue Deutschlands

3 Ferdinand Freiligrath, *Ein Glaubensbekenntnis. Zeitgedichte* (1844), in: ders., *Werke in sechs Teilen*, hrsg. von Julius Schwering, 2. Teil, Berlin u. a. 1909, S. 71f.: *Hamlet*.

4 Christian Dietrich Grabbe, »Über die Shakspearo-Manie« (1827), in: ders., *Werke. Hist.-krit. Gesamtausgabe in sechs Bänden*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. von Alfred Bergmann, Bd. 4, Emsdetten 1966, S. 27–55.

5 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied u. a. 1971, S. 32.

gibt es eigentlich, seit Thomas Murner mit seiner *Germania Nova* vor 500 Jahren (1502)⁷ vielleicht sogar das Stichwort für den beim selben Straßburger Verleger Matthias Hupfuff drei Jahre später (1505) erschienenen Amerika-Brief von Amerigo Vespucci geliefert hat: »Von der Nüwen Welt«.⁸

Wenn gegenwärtig die Feindbildmatrix dank der »Achse des Bösen« die Welt in mindestens zwei Lager spaltet – anders als der Schematismus des Kalten Krieges, in dem sich Ost und West feindlich gegenüberstanden –, wenn wir solche globale Identitäten nicht nur in den Utopien, sondern in der Wirklichkeit erkennen können, muss Humanität ein Globalziel bleiben. Kulturelle Identität jedoch ist weiterhin an mehrfach voneinander abgrenzbare Kollektiv-Identitäten gebunden. Diese wurzeln in der Sprache, den Bräuchen, auch in Liedern, in Religion, Schrift, Erinnerung, politischer Identität. Vor den Blöcken des 20. Jahrhunderts lag beispielsweise die Identität von Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts. Davor bestand die Vielgestaltigkeit der Residenzkultur bis ins 18. Jahrhundert, die wohl im 1806 endenden Alten Reich gebündelt lag, aber in den kleinräumigen Territorien der Frühen Neuzeit oft von miteinander konkurrierenden Höfen aus eine Blüte ohnegleichen entfaltete.⁹ Man denke an Heinrich Schütz, die Reußen und die Albertiner,¹⁰ an Johann Sebastian Bach und die Ernestiner¹¹ oder an Georg Friedrich Händel und die Brandenburger.¹² Und man denke an die glanzvolle Epoche von Sachsen-Weimar um 1800 mit Residenz Weimar und Universität Jena sowie den Umbrüchen von der Aufklärung zur Romantik.¹³

Vor dem historischen Zugang zu kultureller Identität liegt der anthropologische: Der Mensch ist ein *zoon politikon* und *animal sociale*, das über Sprache verfügt. In seiner Kommunikationsfähigkeit liegt der Schlüssel, der die Zugänge zu kulturell verbundenen menschlichen Gruppen eröffnet. Seiner kollektiven Identität entspricht die kulturelle Formation. Die kulturelle Formation ist das Medium, durch das sich eine kollektive Identität aufbaut und über Generationen hinweg aufrechterhält. Aufgrund ihrer symbolischen Fundierung

6 Hans E. Holthusen, *Der unbebaute Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur*, Neuausgabe, München 1964. Vgl. Lutz Niethammer, »Konjunkturen und Konkurrenzen kollektiver Identität. Ideologie, Infrastruktur und Gedächtnis in der Zeitgeschichte«, in: *Jenaer Universitätsreden*, Bd. 2: *Philosophische Fakultät. Antrittsvorlesungen I*, hrsg. von Wolfram Högbe, Jena 1997, S. 197.

7 Thome Murner *Argentini ordini minorum sacrae theologiae baccarii Cracoviensis ad rempublicam Argentinam Germania Nova*, Straßburg: Matthias Hupfuff 1502, in: Emil von Borries, *Wimpfeling und Murner im Kampf um die ältere Geschichte des Elsass. Ein Beitrag zur Charakteristik des deutschen Frühhumanismus* (= Schriften des Wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich), Heidelberg 1926.

8 Amerigo Vespucci, *De nova antarctica per regem Portugallie pridem inventa: »Von der Nüwen Welt«*. Straßburg: Matthias Hupfuff 1505. Vgl. Georg Büchmann, *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*, 32. Aufl., vollständig Neubearb. von Gunther Haupt und Winfried Hofmann, Berlin 1972, S. 636.

9 Vgl. Georg Schmidt, *Geschichte des Alten Reiches. Staat und Nation in der Frühen Neuzeit 1495–1806*, München 1999.

10 Vgl. Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993.

11 Vgl. Martin Geck, *Bach. Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2000.

12 Vgl. Friedrich Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, 2 Bde., Leipzig 1858.

13 Vgl. die Arbeit des Jenaer Sonderforschungsbereichs 482: Ereignis Weimar–Jena. Kultur um 1800, sowie Klaus Manger, »Das Ereignis Weimar–Jena um 1800 aus literaturwissenschaftlicher Sicht«, in: *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse*, Bd. 139, Heft 5, Stuttgart u. a. 2005.

und Determinierung sind menschliche Gruppenbildungen, wie der Ägyptologe Jan Assmann betont, von ungeheurer Vielfalt.¹⁴ Wenn wir deshalb Kultur als ein Immun- oder Identitätssystem der Gruppe verstehen¹⁵ und der Mensch zugleich mehreren Gruppen angehören kann, etwa der Familie, Partei, Berufsgenossenschaft, Glaubensgemeinschaft, Nation, so erlaubt das, den Einzelnen in unterschiedlichen kulturellen Identitäten wiederzufinden. Und jede dieser kulturellen Identitäten kann eine Maske tragen, wodurch sie feindliche Starrheit provoziert.

Im *Lied von der Glocke* (1800) fügt Schiller das Meisterlied der Glockengießer und seine Reflexionsstrophen menschlichen Lebens ineinander, das im Glockenschlag seine zeitliche Strukturierung erfährt. Auf der einen Seite zeigt sich die Berufsgemeinschaft der Glockengießer, die zugleich Künstler mit poetologischem Bezug auf den Dichter sind; auf der anderen Seite wird der Lebensgang eines Sozialwesens nachvollziehbar, das sich um Kirch- und Rathausturm schart. Der Dichter partizipiert an der Zunftidentität der Glockengießer, an der bürgerlichen Identität der Stadt und des Staates und, sofern seine Sprache über Sprachgrenzen hinweg kommuniziert wird, an einer universalen kulturellen Identität, die sich von bürgerlicher Unordnung, von Chaos, von Kommunikationsstörungen oder von etwas, das wir immer tabuloser wahrnehmen müssen, nämlich von Terrorismus, absetzt.

Wohlthätig ist des Feuers Macht,
 Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht,
 Und was er bildet was er schafft,
 Das dankt er dieser Himmelskraft;
 Doch furchtbar wird die Himmelskraft;
 Wenn sie der Fessel sich entrafft,
 Einhertritt auf der eignen Spur
 Die freie Tochter der Natur.
 Wehe, wenn sie losgelassen
 Wachsend ohne Widerstand
 Durch die volkbelebten Gassen
 Wälzt den ungeheuren Brand!
 Denn die Elemente hassen
 Das Gebild' der Menschenhand. (v. 154–167)¹⁶

Während Schillers *Lied von der Glocke* vorrangig für die deutsche, bedingt europäische und europänahe kulturelle Identität steht, weil es hier jedem etwas sagt, ist es in der Wüste, im Busch oder im Urwald eher fremd, obwohl wir gewärtigen müssen, dass man es auch dort kennt. Dagegen lässt sich Schillers Ode *An die Freude* (1785) in Beethovens Symphonie in allen Weltgegenden verstehen. Musik und Kultur haben den Zug zu Weltmusik, und mit einem Wort Goethes, zu »Weltcultur«.¹⁷ Vorrangig hat Schiller mit seinen Dramen zu einer

14 Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 139.

15 Ebd., S. 140.

16 Friedrich Schiller, *Das Lied von der Glocke. Musen-Almanach für das Jahr 1800*, in: ders., *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 2/1, hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1983, S. 227–239, hier: S. 231.

nationalkulturellen Identität beigetragen. Mit den *Räubern* (1782) und *Kabale und Liebe* (1784) bedient er Deutschland, mit *Fiesko* (1783) Italien, mit *Don Karlos* (1787) Spanien und die Niederlande, mit *Wallenstein* (1799/1800) Böhmen und Habsburg, mit *Maria Stuart* (1801) England und Schottland, mit der *Jungfrau von Orleans* (1802) Frankreich, mit *Wilhelm Tell* (1804) die Schweiz, mit *Demetrius* (1805) Russland und Polen. Die anthropologen Universalien von Schillers Stücken bleiben trotz ihrer nationalen Stoffbindung auch außerhalb seines bzw. unseres Kulturraumes verständlich. Der Universalhistoriker Schiller schreibt mit Ausnahme der *Braut von Messina* (1803) durchweg historische Dramen und erweist sich als Universalhistoriendramatiker.¹⁸ Seinem philosophischen Kopf stellt sich eine aus unterschiedlichen Perspektiven zum System zu erhebende Universalgeschichte dar,¹⁹ die sich damit aus einem Patchwork nationaler Stoffe zu europäischer Historie zusammensetzt.

In der Musik von Weimars sogenanntem ›Silbernem Zeitalter‹ verfolgt Franz Liszt einen analogen Weg. Zu Tasso, Prometheus, Orpheus oder Hamlet entwirft er Symphonische Dichtungen und begleitet europäische Mythen, Dichter und Poesien: *Die Ideale* nach Schiller, Faustsymphonie, Dante, Cervantes (*Don Sanche*), Herder, Wilhelm-Tell-Lieder, Petrarca, Goethes *Egmont*, die ungarisch-deutsche *Legende von der heiligen Elisabeth* u. a. m.²⁰ Das sind bereits Prozesse der Hochkulturgeschichte. Unter ihnen lassen sich auch einfache Anklänge erschließen und vermitteln. Ein fernöstlicher und ein europäischer Glockenton sind etwas Verschiedenes. Kithara, Balalaika, Dudelsack stehen für griechische, russische oder schottische Identität. Schwieriger sind schon Akkordeon und Mundharmonika zuzuordnen. In der Filmmusik ist auch Ennio Morricones *Lied vom Tod* (1968) schon kaum mehr national konnotiert. Vielleicht weist ein Walzertakt noch nach Wien, der Zigeunerwalzer nach Budapest. Aber ob Walzer oder Tango – Folklore ist Bestandteil der Weltmusik. Das ist keine Einebnung, sondern Ausdruck von Klangfarben. Eine Ausnahme bildet der Kuhreihen in Schillers *Wilhelm Tell*. Folklore kann genauso identitätsstiftend sein wie ein Nationalstoff. Im *Tell* haben wir beides. Der Kuhreihen hätte den Status einer Nationalhymne, wenn er nicht zugleich größte Emotionen bei den Schweizern auslöste.²¹

Vergleichbar sehen wir mannigfach symbolische Formen, Stoffe, Laute bestimmte Identitäten anzeigen, so in der Heraldik, den Impresen, dem Wappenschild der Minnesänger,

17 Goethe, *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abth., Bd. 41/2, Weimar 1903, S. 280: »Neueste deutsche Poesie«. Vgl. *Goethe und die Weltkultur*, hrsg. von Klaus Manger (= Ereignis Weimar–Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen 1), Heidelberg 2003.

18 Vgl. *Schiller und die böfische Welt*, hrsg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 306, sowie Klaus Manger, »Die ganze moralische Welt: Schillers ›Don Karlos‹ als Universalhistoriendrama«, in: *Die »ganze moralische Welt« und die Despotie des Ideals. Zu Schillers »Don Karlos«*, mit Beiträgen von Klaus Manger und Regine Otto, Weimar u. a. 2000, S. 13–32.

19 Friedrich Schiller, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede* (1789), in: ders., *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 17, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1970, S. 359–376, hier: S. 373.

20 Vgl. *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef Altenburg (= Weimarer Liszt-Studien 1), Laaber 1997; Mária Eckhardt und Evelyn Liepsch, *Franz Liszts Weimarer Bibliothek* (= Weimarer Liszt-Studien 2), Laaber 1999.

21 Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell* I/1 und V/2, in: ders., *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 10, hrsg. von Siegfried Seidel, Weimar 1980, S. 131 und S. 276. Vgl. Detlef Altenburg, »Zur dramaturgischen Funktion der Musik

in Frankreichs Marianne, im Deutschland als Hamlet vorprägenden ›teutschen Michel‹. Aber führt uns eine Frage: was ist typisch deutsch? oder: was ist charakteristisch für Thüringen? bereits auf kulturelle Identität? Zunächst geraten wir in die ausgetretenen Bahnen der Klischees. So habe Thüringen auf jedem Hügel eine Burg, ein Schloss, in jedem Tal eine Kirche, in jedem Wohnzimmer ein Klavier und auf jedem Marktplatz einen Rost. Zumindest ist damit an Sehen, Hören, Schmecken und Riechen, mit Blick auf das Klavier sogar an Tasten gedacht, also an eine gesamtsinnliche Beteiligung des Menschen. Daraus ist jedoch nicht zu erkennen, inwieweit das thüringenspezifisch sein soll. Masken, gemäß unserer Frage, sind das nicht. Am wenigsten taugt das romantische Lied, höchste Koinzidenz von melodischer und semantischer Konzinnität, zur Maske. Im Gegenteil: deren Starrheit tritt sogar dem verlebendigenden Pygmalioneffekt der Kunst gegenüber und sorgt für Konfrontation.

Der grässliche Anblick des Medusenhauptes, dessen Betrachter versteinert, ist Inbegriff der Maske. Die Schönheit der Medusa zieht selbst Neptun, den Gott des Meeres, in ihren Bann. Da er im Tempel der Minerva in Streit mit ihr gerät, verdrießt das die Göttin. Sie verwandelt Medusas schöne Haare in hässliche Schlangen. Dabei bewirkt sie, dass, wer Medusa anblickt, sogleich in einen Stein verwandelt wird.²² So schrecklich ist nicht einmal die Erscheinung der sternflammenden Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*. Da Medusa durch ihren Anblick vielen Menschen den Tod bringt, schickt Minerva den Perseus, der sie tötet und ihren abgehauenen Kopf der Göttin überbringt. Sie heftet ihn auf ihren Schild. Dadurch verwandelt sie jetzt ihre Feinde in Steine. Dieser tödliche Schrecken ist etwas anderes als August Graf von Platens Bewusstmachung der Sterblichkeit im Sonett *Tristan* (1825):

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheim gegeben[.]²³

»Warum bin ich vergänglich«, fragt in Goethes *Jahreszeiten*-Gedicht die Schönheit Zeus (1796): »Mach' ich doch, sagte der Gott, nur das Vergängliche schön.«²⁴ Es ist kein geringes Anzeichen von Schönheit, einer ambivalenten Schönheit, die in Gestalt der Gorgone Medusa die Rivalität der Göttin auf den Plan ruft. Und diese verwandelt ihrerseits Schönheit in Hässlichkeit – ein Gegenprinzip der bildenden Kunst und in Bezug auf Erstarrung von Kunst überhaupt. Wenn gemäß dem Komplementärmythos – Medusa versteinert, Pygmalion macht lebendig – die Kunst Verlebendigung zum obersten Ziel hat,²⁵ so ist das tödliche Prinzip Medusas ein Gegenentwurf. Minerva, Göttin nicht nur der Wissenschaft

in Friedrich Schillers ›Wilhelm Tell‹, in: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl, Würzburg 2000, S. 171–189.
²² Vgl. Ovid, *Metamorphosen* 4, 649–662 sowie 771–786. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770, Reprint Darmstadt 1967, Sp. 1548–1551.

²³ August von Platen, Sonett *Tristan*, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 1, Stuttgart u. a. 1853, S. 119.

²⁴ Goethe, *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abteilung, Bd. 1, Weimar 1887, S. 350 (35.): »Sommer« im Zyklus *Vier Jahreszeiten*.

²⁵ Vgl. Georg Büchner, *Lenz*, Studienausgabe, hrsg. von Hubert Gersch, Stuttgart 1986, S. 14: »daß was geschaffen sei, Leben habe [...], sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.«

ten und Künste, sondern auch des Krieges, wappnet sich, indem sie sich hinter der Medusa ihres Schildes wie hinter einer Maske verschanzt. Die ist todbringend.

»Die Maske unterscheidet sich durch ihre Starrheit von allen übrigen Endzuständen der Verwandlung«, heißt es in Elias Canettis *Masse und Macht* (1960).²⁶ Damit stoßen wir auf einen Kronzeugen, einen der genauesten Bestimmer der Maske – vor allem in ihrem Gegenverhältnis zur Verwandlung. Verwandlung heißt, wie wir von Ovid über Goethe bis Kafka wissen, Leben. Dagegen kann maskenhafte Erstarrung tödlich sein. Canetti, ein Universalanalysierer wie Herder – das sind solche Autoren, die heute zwischen die Stühle der Disziplinen geraten sind –, Canetti schreibt: »An die Stelle eines nie zur Ruhe kommenden, immer in Bewegung befindlichen Mienenspiels setzt sie [die Maske] das genaue Gegenteil davon [von Verwandlung], eine vollkommene Starre und Konstanz. Im Mienenspiel besonders drückt sich die unaufhörliche Verwandlungsbereitschaft des Menschen aus. Unter allen Geschöpfen hat er das weitaus reichste Mienenspiel; er hat auch das reichste Verwandlungsleben.«²⁷ Auf dieses im Grunde pleonastische »Verwandlungsleben« kommt es Canetti an. Leben ist Verwandlung, und Verwandlung ist Leben. Wir müssen nur an die Quelle zurück, der wir den Medusamythos entborgen, und gewinnen von Ovid Begriff und Sache der *Metamorphose*. Medusa lässt die Metamorphose erstarren. Ihre Maske stoppt das Verwandlungsleben. Und wir wissen: gestopptes Leben bedeutet Tod. Dichterisches Verwandlungsleben freilich lebt fort, wie der, als Perseus Medusa enthauptet, dabei aus ihrem Blut flügelbeschwingt entspringende Pegasus bezeugt.

Von der todbringenden oder auf den Tod erschreckenden Maske müssen wir zurück zur kulturellen Identität. Was sagt uns der zurückgelegte Umweg? Die Maske drückt viel aus, aber, betont Canetti, sie verbirgt noch mehr. »Sie ist eine Trennung.«²⁸ Mit welchem Gehalt auch immer die Maske uns nahekommt, wir werden ihn nie völlig kennen. Bei größ-ter Nähe bleibt die Maske scharf abgesondert. Sie droht mit ihrem Geheimnis, das sich hinter ihr staut. Letztlich verberge sich dahinter, so Canetti, das Geheimnis des Todes. Sie sei genau das, was man sehe, und alles, was wir befürchten, verberge sich dahinter.²⁹ Die Maske ist damit das, was sich nicht verwandelt, unverwechselbar und dauernd, ein Bleibendes im immer wechselnden Spiel der Verwandlung.

Das Trennende der Maske lenkt auf das gefürchtete Unbekannte, auch Unheimliche, hinter ihr. »Es ist«, wie Canetti sagt, »in der Sphäre des Visuellen, dieselbe Erfahrung, die jedem vom Akustischen her vertraut ist.«³⁰ Das führt zurück auf Sprache und Musik. Und noch einmal Canetti: »Man kommt in ein Land, dessen Sprache einem ganz und gar unbekannt ist. Man ist von Menschen umgeben, die auf einen einreden. Je weniger man versteht, um so mehr vermutet man.« Man denke nur an Johann Peter Hebels *Kannitverstan* (1811).³¹ Wir steuern auf eine Schlüsselstelle zu. »Man vermutet [vor lauter Unverständnis der unbekannten Sprache] lauter Unbekanntes. Man fürchtet Feindschaft. Aber man ist

26 Canetti, *Masse und Macht*, S. 443.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 445.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Johann Peter Hebel, *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* (1811). *Kritische Gesamtausgabe mit den*

ungläubig, erlöst und schließlich ein wenig enttäuscht, wenn die Worte des Fremden in die einer vertrauten Sprache übersetzt werden. Wie harmlos! Wie ungefährlich! Jede völlig fremde Sprache ist eine akustische Maske; sobald man sie versteht, wird sie zu einem deutbaren und bald vertraulichen Gesicht.«³²

Das Fremde ist das Unverstandene. Wir haben, wie die Erfahrung zeigt, vielfach Probleme, Realität und Virtualität, Empirie und Fiktion auseinanderzuhalten. Doch wäre es eine fatale Utopie zu glauben, wir könnten alles verstehen. Wir haben zwar, wie zu wünschen ist, die erklärte Absicht, verstehen zu wollen. Was aber verstehen wir von einer akustischen Maske, überhaupt von einer Maske? Hinter viele Masken werden wir nie blicken können. In der Regel zeigt sich uns eine Maske sowieso nur von vorn. Die Person, das Kollektiv hinter der *persona* bleiben uns verborgen. Sie wollen auch verborgen bleiben. Die Maske ist der Ausdruck ihres Spiels, wenn wir auf der fiktiven Theaterebene bleiben. Wenn wir aber an das reale Welttheater denken, wie es sich uns in der historischen Wirklichkeit darstellt, haben wir es mit vielen Masken kultureller Identität zu tun. Mögen wir noch so viele davon uns zu Gesichtern verwandeln, alle werden wir nie erreichen.

Etwas anderes ist es mit den anthropologischen Universalien, wie uns das Beispiel des Weimarer Dichters Christoph Martin Wieland veranschaulicht. Solche Universalien sind einsehbar und verstehbar – anders als die Maske! Uns allen ist der juristische Distributionsgrundsatz des *suum cuique* geläufig. Wer das Konzentrationslager Buchenwald betritt, liest in dessen Lagertor unübersehbar das zynische »Jedem das Seine«. Zu dem Rechtsgrundsatz lässt Wieland in seinem 1800 in Oßmannstedt geschriebenen *Aristipp*-Roman seinen Helden erläutern: »Jedem das Seine – nicht zu geben (denn er hat es schon) sondern zu lassen, und im Fall, daß es ihm mit Gewalt genommen worden, ihm entweder zur Wiedererlangung des Geraubten oder zu einer angemessenen Entschädigung zu verhelfen, werde von allen Menschen auf dem ganzen Erdboden Gerechtigkeit genannt, oder, falls sie noch keine Worte zu Bezeichnung allgemeiner Vernunftbegriffe hätten, als Gerechtigkeit gefühlt und anerkannt.«³³ Wieland ist genau.

Demgegenüber demonstriert uns die mediale Globalisierung am eindrucklichsten, wie fremd uns die Masken kultureller Identität bleiben. Auf der einen Seite transformiert sie uns die unglaublichsten Geschehnisse in einen unendlichen Film, dessen Informationsqualität zugunsten des Unterhaltungsmoments schrumpft. Auf der anderen Seite überfällt uns in diesem Film unentwegt eine neue Nachricht, das Unvorhergesehene, so dass wir es angesichts der Nachrichten aus aller Welt mit einer Hydra zu tun haben, deren Neuigkeiten uns immerzu überfordern. Während wir nämlich den Schrecken einer Naturkatastrophe gerade anfangen zu verdauen oder, wie man heute sagt, zu verarbeiten, wird er bereits überlagert vom Skandal, dem in entsprechender Beschleunigung eine Umweltkatastrophe, ein Bestechungsskandal, ein terroristischer Anschlag, Krieg folgen. Eine Hydra, übrigens

Kalender-Holzschnitten, hrsg. von Winfried Theiss (= Universal-Bibliothek 142), Stuttgart 1999, S. 152–155. Vgl. Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*, München u.a. 1985, S. 311–314.

32 Canetti, *Masse und Macht*, S. 445.

33 Christoph Martin Wieland, *Werke*, hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Bd. 4: *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, hrsg. von Klaus Manger (= Bibliothek deutscher Klassiker 28), Frankfurt a.M. 1988, S. 703f. (Buch 4, Brief 5).

gleichfalls eine Verwandte der Gorgonen, der immerzu neue Häupter nachwachsen – ist sie nicht auf bemerkenswerte Weise ein mythisches Bild für die moderne Medienwelt? Zwischendurch erkennen wir reichlich einzelne weinende Gesichter. Aber im Ganzen konfrontiert uns die neue Hydra mit Masken kultureller Identitäten, die uns fremd bleiben, ja als Masken ihre Fremdartigkeit bewahren, und die wir uns schon der oft unbekannten Geschichte wegen kaum erschließen können.

Der Universalhistoriker, sagt Schiller in seiner Jenaer Antrittsrede von 1789, erhebe das Aggregat einzelner Geschichten zu einem System.³⁴ Daraus folgt, dass wir den diachronen Gänsemarsch an Geschichten genauso wie ihr synchrones Patchwork zum System erheben, um es auf uns zu perspektivieren. In Schillers Worten heißt das, »eine nützliche Anwendung auf uns selbst« zu machen.³⁵ Damit lässt sich der Raum der Geschichte ausloten und durchleuchten. Dabei lässt er sich auch in die eigene Sprache übersetzen. Aber das völlig Fremde, das in diesem Prozess trotzdem hinter akustischen oder visuellen Masken verborgen bleibt, wird auch dadurch nicht erschlossen. Der Illusion, alle Fremdartigkeit auflösen, verständlich machen, demaskieren zu können, vor allem wo sie gewahrt bleiben will, dürfen wir uns nicht hingeben. Jeder Strumpf, über einen Kopf gezogen, konfrontiert uns mit der Maske. Wie wollte man zu einem Gesicht vordringen, dessen Maske der Minengürtel ist? Natürlich sind da das Gespräch, die Verbalisierung gefragt. Es gibt aber verweigernde Gespräche.

Bereits *Das Römische Carneval* (1786) war, wie Goethe berichtet, nicht ungefährlich, ein sprechender Zustand revolutionärer Wirren. Mädchen und Frauen, in Pelz oder Haus-tracht, hüllen sich in Gesichtsmasken und fahren mit ihren Besen den nicht Maskierten im Gesicht herum. Wenn einer so zwischen vier oder fünf solcher Mädchen hineinkomme, wisse er sich nicht zu retten. »Das Gedränge hindert ihn zu fliehen, und wo er sich hin wendet, fühlt er die Besenchen unter der Nase. Sich ernstlich gegen diese oder andere Neckereien zu wehren, würde sehr gefährlich seyn, weil die Masken unverletzlich sind, und jede Wache ihnen beizustehen beordert ist.«³⁶ Auch über das Gedränge, die tödliche Gefahr beim Pferderennen, das »sia amazzato« vermittelt sich die wirkliche Gefahr. »E r m o r d e t werde, der kein Lichtstümpfchen trägt!«, ist die rasch um sich greifende Losung des »sia amazzato«.³⁷ Gewiss ist das ein die Stadt erfassendes Gesellschaftsspiel, ein »moderne[s] Saturnal«, doch scheint es unmöglich, dass dabei nicht manches Unglück geschehe.³⁸ »Wenn uns während dem Lauf dieser Thorheiten der rohe Pulcinell ungebührlich an die Freuden der Liebe erinnert, denen wir unser Daseyn zu danken haben, wenn eine Baubo auf öffentlichem Platze die Geheimnisse der Gebährerin entweiht, wenn so viele nächtlich angezündete Kerzen uns an die letzte Feierlichkeit erinnern, so werden wir mitten unter dem Unsinne auf die wichtigsten Szenen unsers Lebens aufmerksam gemacht.«³⁹ Ja – eine Allegorie des Lebens, ein Welttheater in ernstem Spiel – in unverkennbarer, aber ausweichbarer Gefährlichkeit war das.

34 Schiller, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*

35 Ebd., S. 364.

36 *Das Römische Carneval*, Weimar u. a. 1789. Faksimile Rudolstadt 1993, S. 23f. im Kap. »Masken«.

37 Ebd., S. 63f. im Kap. »Moccoli«.

38 Ebd., S. 66f.

39 Ebd., S. 67f. im Kap. »Aschermittwoch«.

Die Masken – Bedingungen des karnevalesken Ausnahmezustands – sind unverletzlich und genießen Narrenfreiheit. Wir ahnen, wenn wir sehen, wie die Weimarer um 1800 die mythische und literarische, die historische und politische Welt mustern, die Welt der Bräuche und der Religionen, die sie nicht nur mit Spiel und Mummenschanz konfrontierte, wir ahnen, welche Kräfte es voraussetzte, damals von Weimar aus gegenzusteuern. Welche Universalisierungsprogramme – menschheitlich und weltbürgerlich – gefordert waren, die sich in Herders *Briefen zu Beförderung der Humanität* (1793–1797), in Wielands praktischem Konzept einer *Philosophie als Kunst zu leben* (1778), in Goethes Eindringen in die Natur als lebendigem Wandel und *Metamorphose* (1790–1798) oder in Schillers *Ästhetischer Erziehung* (1795) niederschlagen. Wir ahnen das und müssen erkennen, dass auch im 21. Jahrhundert, nach den Zivilisierungsprozessen der Aufklärung, ihrer Perfektibilitätsprogrammatik und einer auch aus der Skepsis heraus für möglich gehaltenen Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen,⁴⁰ wir von akustischen und visuellen Masken umgeben sind, deren völlig fremde Sprache man nicht versteht und offensichtlich auch gar nicht verstehen soll. Das ist eine Gegenwelt, die von Verwandlung, gerade der Verwandlung von der Maske zum Gesicht, nichts wissen will. Fundamentalismus und Dogmatik sind maskenhaft unbeweglich.

Es lohnt sich, einen Blick auf Massenkristalle und Massensymbole zu werfen, wie Canetti sie entwirft. Wir haben angesichts der akustischen Maske bereits eine Kollektiv-Identität ausmachen können, die fremde Sprache. Das ist zu vertiefen. Der Maske in Beständigkeit und Starrheit vergleichbar ist der Massenkristall.⁴¹ Seine Angehörigen, eine Einheit und uniformiert, vergleicht Canetti mit einem Orchester. Ihr Leben außerhalb des Kristalls zählt nicht. Sie sind das Orchester. Soldaten und Mönche, die Truppenabteilung und das Kloster, treten neben das Orchester. Dieser Massenkristall ist statisch. Und in dieser seiner Statik wird der Massenkristall empfänglich für die Maske. Seine Spracheinheit wird beispielsweise, wo wir sie – anders als das Orchester – nicht verstehen, analog der fremden Sprache gleichfalls zu einer akustischen Maske. Gemäß unserer Frage drohen kulturelle Identitäten sich in uniformer Erstarrung hinter einer militärischen Phalanx wie hinter einer Maske zu verbarrikadieren. Die dafür klassischen Massensymbole bestimmt Canetti als kollektive Einheiten, die nicht aus Menschen bestehen und dennoch als Massen empfunden werden. Solche Einheiten sind das Korn und der Wald, der Regen, der Wind, der Sand, das Meer und das Feuer. »Massenkristalle präsentieren sich als eine Gruppe von Menschen, die durch ihren Zusammenhalt und ihre Einheit auffallen. Sie werden als Einheit gedacht und als Einheit erlebt, aber immer setzen sie sich aus wirklich agierenden Menschen zusammen – Soldaten, Mönchen, einem ganzen Orchester. Die Massensymbole dagegen sind selbst nie Menschen und werden als Masse nur empfunden.«⁴²

Exemplarisch sei Canettis Massensymbol des Feuers hervorgehoben, das veranschaulicht, wie gefährlich die sich hinter einer Maske verschanzende kulturelle Identität einer gleich wie gearteten Masse sein und wirken kann. Jedem ist sofort klar, was von einer zum

40 Christoph Wilhelm Hufeland, *Die Kunst das menschliche Leben zu verlängern. Zweyter Theil*, Wien u. a. 1797, Reprint Karlsruhe 1987, S. 234, in Kap. XIX: »Cultur der geistigen und körperlichen Kräfte«.

41 Canetti, *Masse und Macht*, S. 84–86.

42 Ebd., S. 86.

maskierten Feindbild erklärten ›Achse des Bösen‹ drohen kann, wenn diese sich zu einer Masse hinter der Maske des Bösen formiert. Das Massensymbol des Feuers ist besonders beängstigend. Feuer gleicht sich überall. Es greift um sich, ansteckend und unersättlich, wie der Ausschnitt aus Schillers *Glocke* zeigt. Es hat nie genug, kann überall entstehen – und das plötzlich. Gerade seine Plötzlichkeit, die nicht ohne Eindruck bleibt, lässt uns besonders intensiv nach den Ursachen forschen. Feuer schlägt sich in Flammen, Flammenmeer und Zungen nieder. Es ist unerwartet zerstörend. Bekämpft und gezähmt kann es erlöschen. Wie das Bild für Feindschaft, wenn zwei wie Feuer und Wasser sind, andeutet, ist sein größter Feind das Wasser. Sintflut und Weltbrand allerdings sind gleich zerstörerisch. Aus den einzelnen Charakteristika gewinnt Canetti ein überraschendes Bild. Das Feuer ist sich überall gleich, greift rapid um sich, ist ansteckend und unersättlich, kann überall sehr plötzlich entstehen: »es wirkt, als ob es lebte, und wird so behandelt. All diese Eigenschaften sind die der M a s s e«. Sie sind schwerlich genauer darstellbar. Deshalb die Symbolik: »Die Masse ist sich überall gleich; in den verschiedensten Zeitaltern und Kulturen, unter Menschen aller Herkunft, Sprache und Erziehung ist sie im wesentlichen dieselbe. Wo sie einmal entstanden ist, greift sie mit der größten Heftigkeit um sich. Ihrer Ansteckung können wenige widerstehen, sie will immer weiterwachsen, von innen sind ihr keine Grenzen gesetzt.«⁴³ Das ist, wie Canetti zeigt, verlängerbar. Während aber nach innen unendliches Wachstum möglich ist, bleibt die kulturelle Identität maskiert, also nach außen starr. Und der über das Feuer-symbol vermittelte Zug der Masse ist gefährlich, weil er die Neigung zur Brandstiftung hat, vor allem zu von Einzelnen bewirkten »impulsiven Brandstiftungen«⁴⁴, die den Einzelnen drängen, Teil der Masse zu werden. Ist diese scharfsinnige Diagnose, lässt sich fragen, nicht auch schon Therapie?

Diese impulsiven Brandstifter unterscheiden sich gründlich vom Feuertanz der Navajo-Indianer in Neu-Mexiko, womit wir den Bogen zu Kult und Kultur zurückschlagen. Die Indianer tanzen das Feuer selbst, sie werden zu Feuer. »Ihre Bewegungen sind die von Flammen. Was sie in den Händen halten und entzünden, soll so aussehen, als brennten sie selbst. Zum Schluß sprühen sie aus der glimmenden Asche die letzten Funken, bis die Sonne aufgeht, die das Feuer von ihnen übernimmt, die Sonne, von der sie es bei ihrem Untergang übernommen haben.«⁴⁵ Hier ist das Feuer lebendige Masse, ein Zeremoniell mit magischer Verwandlungskraft. Die gefräßige, ansteckende, vernichtende Feuersbrunst hingegen ist, indem sie sich mit elementarer Wucht durchfrisst, Ausdruck von Gewalt und somit ein Massensymbol. So eng können Empirie und Fiktion beieinander liegen. Die rußgeschwärzten Masken von feuerschnaubenden Drachen und zähnebleckenden Teufeln versinnbildlichen das.

Apotropäisch hat man sich immer schon auch übersinnliche Masken geschaffen, besonders Engel und Teufel. Die antike Mythologie hat bekanntlich keinen Teufel. Deshalb muss Goethe, da er Mephistopheles, Fausts Paktgenossen, in die hellenische Welt übersetzt, mit einem Maskensprung arbeiten. Im Helena-Akt von *Faust II* (1832) kehrt Mephistopheles als Phorkyas wieder, eine Schwester der Gorgone Medusa. Am Ende des Aktes richtet sich

43 Ebd., S. 88.

44 Ebd., S. 91.

45 Ebd.

Phorkyas, so die Regie, riesenhaft auf, tritt aber von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, so die ergänzende Anmerkung des Dramatikers, der hier mehr weiß, als er sagt, »um, in so fern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren«.⁴⁶ Es gibt aber keinen Epilog. Dafür haben wir zu Ende von *Faust II* nach der Grablegung des Titelhelden eine Refraktion ins Mysterienspiel, wo nun die Engel umherziehen und den ganzen Raum einnehmen. Bei dieser Gelegenheit wird Mephistopheles ins Proszenium abgedrängt und hat keine Gewalt mehr. Selbst Fausts Seele haben die Engel ihm »piffig weggepascht«.⁴⁷ Und wie Mephistopheles, ein armer Tor, nun so auf die Engel blickt, selbst nichts als Zuschauer, da läuft es durch ihn hindurch, dass wir hinter seine Maske blicken können: »Ist dies das Liebeselement? / Der ganze Körper steht in Feuer, / Ich fühle kaum daß es im Nacken brennt.«⁴⁸ Er sieht die Engel ernst und möchte sie doch einmal lächeln sehen und fügt erläuternd hinzu, woraus seine Lust spricht, auch hinter die Maske der Engel blicken zu können: »Ich meine so wie wenn Verliebte blicken, / Ein kleiner Zug am Mund so ists getan.«⁴⁹

Das ist Spektakel pur: Die Maske des Teufels, nachdem er sich der Maske der Phorkyas entledigt hat und wieder Mephistopheles geworden ist, wird mit der Maske der Engel konfrontiert. Da wird ihm deren Maskenstarrheit bewusst, so dass er wenigstens einen kleinen Zug um ihren Mund, eine menschliche Regung erhaschen möchte. Er, der gefallene Engel, der es bereits im *Prolog im Himmel* »hübsch von einem großen Herrn« findet, »so menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen«.⁵⁰ In der Ernsthaftigkeit der Mysterien ist für komödiantische Späße, wie sie Mephistopheles menscheitsgeschichtlich in vorantiker, antiker, mittelalterlicher und neuzeitlicher Welt erprobt, jedoch kein Platz. »Ein großer Aufwand, schmähhlich! ist vertan«.⁵¹ Der »ausgepichte Teufel« bekommt Zweifel an sich selbst. Er müsste hier seine Maske verlieren. Doch er verschwindet ganz aus der Handlung. Aus dem Riesenwerk *Faust*, in dem das Unzulängliche Ereignis wird, verschwindet zum Schluss die Widersachermaske. Ausgerechnet der aus ihrer Mitte gefallene, an der Engelmaste gescheiterte Mephistopheles verliert hier seine Identität und damit seine Maske, nachdem er schon seine Komplementarität mit Faust eingebüßt hat.

Masken schreien nach Verwandlung. Wo sie auftauchen, konfrontieren sie uns mit starren Welten, mit Engeln und Teufeln, mit Narren und Toten. *Das Römische Carneval*, der Feuertanz der Navajos, das Welttheater *Faust* entführen uns jeweils in eine andere Welt, wo Masken Fronten schaffen. Empirie und Fiktion müssen wir immer unterscheiden. Doch Vorsicht vor Medusa! Vorsicht vor Masken! Leben heißt Verwandlung. Die Musik, die Literatur und ihre Schwesterkünste zeigen es.

46 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Texte und Kommentare*, hrsg. von Albrecht Schöne, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 7/1 und 7/2, Frankfurt a.M. 1994, hier: *Faust II*, Bd. 7/1, S. 389.

47 Goethe, *Faust II*, v. 11831, *Werke*, Bd. 7/1, S. 454.

48 Ebd., v. 11784–86, *Werke*, Bd. 7/1, S. 453.

49 Ebd., v. 11792f.

50 Goethe, *Faust I*, v. 352f., *Werke*, Bd. 7/1, S. 28.

51 Goethe, *Faust II*, v. 11837, *Werke*, Bd. 7/1, S. 454.

Roundtables

I Kultur und Identität

Albrecht von Massow (Weimar–Jena) und Wolfgang Auhagen (Halle)

Einführung

Was ist kulturelle Identität? – Eigentlich müsste man, wenn man mit dieser Frage kulturelle Identität zum Gegenstand machen wollte, sich in der Art eines Kaspar Hauser in eine Position noch vor jeglicher kultureller Prägung begeben können. Doch diese Position ist hypothetisch; sie wirklich einnehmen zu können scheint aussichtslos. Nahezu jeder von uns ist durch etwas geprägt, was er als seine kulturelle Identität ansieht. Aber das Interesse, mit dem der Fall Kaspar Hauser seit seinem Erscheinen 1828 in Nürnberg bis heute diskutiert wird, gilt dieser hypothetischen Position, von der aus kulturelle Identität zum Gegenstand gemacht werden könnte. Und sie bleibt auch der hypothetische Bezugspunkt der Frage, ob die Existenz Kaspar Hausers vor seinem Erscheinen tatsächlich ohne jede kulturelle Prägung war.

Die hypothetische Position übt Angst und Faszination zugleich aus: Wer wäre ich ohne jegliche kulturelle Identität? Der hypothetischen Position gilt eine weitere Frage: Wer wäre ich in einer anderen kulturellen Identität? Bin ich als unbeschriebenes Blatt geboren, dem jede Kultur dieser Welt eingeschrieben werden könnte? – Der Begegnung mit anderen Kulturen, wie sie in der heutigen Welt durch weitreichende politische, künstlerische, wirtschaftliche, mediale, partnerschaftliche, militärische oder touristische Verflechtungen und Konflikte möglich ist, liegt vielfach diese Frage zugrunde; und auch sie ist wieder mitbestimmt durch ein ambivalentes Gefühl aus Angst und Faszination.

Vielleicht lebt der kosmopolitische Mensch – durch viele Kulturen geprägt, aber in keiner von ihnen zu Hause – am ehesten in einer Position, von der aus reflektiert werden könnte, was kulturelle Identität ist. Aber dies ist nicht jene hypothetische Position vor jeglicher Kultur, sondern eine wirkliche geprägte Position durch mehrere kulturelle Identitäten und zwischen mehreren kulturellen Identitäten. Musikwissenschaftlich bietet sie am ehesten dem Versuch eine Grundlage, von der Vielheit der kulturellen Identitäten das Wesen kultureller Identität zu abstrahieren.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, wie man kulturelle Identität bestimmt. Zwei Möglichkeiten bieten sich an:

1. Identität als das Spezifische einer Kultur ist bestimmbar in Abhebung von etwas Allgemeinem, welches anthropologisch vorauszusetzen und daher seinerseits zuvor zu bestimmen wäre.
2. Identität als das Spezifische einer Kultur ist bestimmbar durch die Unterscheidung von anderem Spezifischem, also von Identitäten anderer Kulturen. Analog wären innerhalb

einer Kultur wiederum spezifische Identitäten (nach Regionen oder gesellschaftlichen Gruppen) voneinander zu unterscheiden.

Ferner stellt sich die Frage, was man als kulturelle Identität bestimmt. Auch hier bieten sich zwei Möglichkeiten an:

1. Musikalische Identität einer Kultur gründet sich auf spezifisches musikalisches Material, das einerseits für die Mitglieder einer Kultur eine gemeinsame Verständigungsbasis darstellt, andererseits eine historische Entwicklung durchlaufen hat und somit auch Traditionen begründet und Kontinuitäten sichert. In diesem Falle wäre kulturelle Identität substantiell bestimmbar.
2. Musikalische Identität einer Kultur gründet sich in spezifischen Verhaltensweisen zur Musik, in spezifischen Umgangsformen mit Musik oder in spezifischen Funktionen, die Musik für die Mitglieder einer Kultur erfüllt. In diesem Falle wäre kulturelle Identität stets nur durch Kontexte bestimmbar.

Schließlich stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Identität und Zeit, welches man wie folgt problematisieren könnte:

1. Identität einer Kultur ist ein Beharrendes, das über Jahrhunderte hin in bestimmten Territorien in spezifischer Weise anzutreffen ist.
2. Identität einer Kultur ist eine spezifische Art des Sich-Wandelns mit für sie typischen Merkmalen.

Das wissenschaftliche Interesse an einer Bestimmung von kultureller Identität ist keineswegs harmlose Gedankenspielerlei. Es ist vielmehr spätestens dann brisant, wenn man sich klar macht, welchen gesellschaftlichen Zwecken eine Beantwortung der oben aufgeworfenen wie auch anderer Fragen in diesem Zusammenhang dienen kann. Das Beharren auf einer bestimmten kulturellen Identität kann Intoleranz und Abgrenzung gegenüber anderen kulturellen Identitäten bewirken. Beispielsweise ist die folgende Äußerung des sowjetischen Staatschefs Nikita Chruschtschow zur zeitgenössischen Musik überliefert:

[Es] gibt [...] unter den Geisterschaffenden junge Menschen, die zu beweisen suchen, die Melodie hätte in der Musik ihre Daseinsberechtigung verloren; sie werde von einer [sogenannten] »neuen« Musik abgelöst, der [sogenannten] »Dodekaphonie«, einer Musik der Geräusche. Für einen normalen Menschen ist es schwer zu verstehen, was sich hinter dem Wort Dodekaphonie verbirgt; aber wahrscheinlich das gleiche, das hinter dem Wort Kakophonie steckt. Und eben diese »Kakophonie« werden wir in der Musik hinwegfegen, und zwar restlos. Unser Volk kann diesen Müll nicht in seine geistige Bewaffnung aufnehmen.¹

Umgekehrt entwickelt Karlheinz Stockhausen das innovative Material seiner zeitgenössischen Musik der 1950er Jahre gerade durch eine weitreichende Distanz von jeglichem musikalischen Material, dessen Identität in kultureller Erfahrung gewachsen ist. Er schreibt: »Bereits vorhandene Tonordnungen (Tonsysteme, Motive, Reihen, »Rhythmen«, Folkloris-

1 Zit. nach Lars Klingberg, »Die Debatte um Eisler und die Zwölftontechnik in der DDR in den 1960er Jahren«, in: *Zwischen Macht und Freiheit – Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 1), Köln u. a. 2004, S. 56.

men u. a.) sind [...] unbrauchbar für die Verwirklichung einer einheitlichen Vorstellung von Musik.«² Den Verlust kultureller Erfahrung durch eine solche vereinheitlichende Formung musikalischen Materials kritisiert wiederum Theodor W. Adorno bereits an der Neutralisierung der tonalen Intervallbedeutung in der Dodekaphonie:

In der traditionellen Musik konnte eine minimale Intervallausweichung nicht bloß über den Ausdruck einer Stelle, sondern über den Formsinn eines ganzen Satzes entscheiden. Demgegenüber ist in der Zwölftonmusik völlige Vergröberung und Verarmung eingetreten. Einmal entschied sich unverwechselbar an den Intervallen aller musikalischer Sinn, das Noch-nicht, das Jetzt und das Nachher; das Versprochene, das Erfüllte und das Versäumte; das Maßhalten und das sich Verschenden [...]. Nun sind die Intervalle zu bloßen Bausteinen geworden, und alle Erfahrungen, die in ihre Differenz eingingen, scheinen verloren. Wohl hat man es gelernt, vom Stufengang der Sekunden und vom Gleichmaß der konsonierenden Schritte sich zu emanzipieren; wohl ist dem Tritonus, der großen Septime und auch all den Intervallen, die die Oktave überschritten, gleiches Recht geworden, aber um den Preis, daß sie zusammen mit den alten nivelliert sind.³

Immer steht hinter der Frage nach Musik und kultureller Identität die weitere Frage nach der Wahl der musikalischen Mittel und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung. Welche gesellschaftlichen Ziele also verfolgen wir, wenn wir die Frage nach Musik und kultureller Identität grundsätzlich stellen?

Philip V. Bohlman (Chicago)

Verdrängung, Vertreibung, Verstummen

Thesen zum Identitätsdiebstahl der heutigen Musikkulturen

Es war eine ziemlich schwermütige Melodie. Für Caspar war dergleichen eine Qual; so gern er Märsche, Walzer und lustige Lieder hörte, [...] so unbehaglich war ihm bei solchen Tönen. Als Herr von Tucher den Schlußakkord des Stückes angeschlagen hatte, sich auf dem Drehsessel umkehrte und Caspar fragend anschaute, dachte er, er solle sich äußern, wie es ihm gefalle, und er sagte: »Das ist nichts. Traurig kann ich von alleine sein, dazu brauch' ich keine Musik.«¹

2 Karlheinz Stockhausen, »Situation des Handwerks (Kriterien punktueller Musik)«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik 1*, Köln 1963, S. 19.

3 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1975, S. 76.

1 Jakob Wassermann, *Caspar Hauser, oder die Trägheit des Herzens* (1908), Berlin ^{22–24}1922, S. 189.

In einer knappen Sequenz ganz zu Beginn [des Filmes] [...] ist aus der auf der Tonspur der Berliner Kopie zu hörenden lustigen Polka irgendeines österreichischen Operettenkomponisten ein mit geradezu grotesker Trägheit sich dahinschleppender Trauermarsch geworden, und auch die übrigen dem Film beigegebenen Musikstücke [...] bewegen sich in einer sozusagen subterranean Welt, in schreckensvollen Tiefen, so sagte Austerlitz, in die keine menschliche Stimme jemals hinabgestiegen ist.²

Einführung – Der musizierende Mensch ohne kulturelle Identität

Die Fragmente, mit denen ich epigrammatisch beginne, stellen die Hauptfiguren von zwei Romanen vor, Jakob Wassermanns *Caspar Hauser* (1908) und Winfried G. Sebalds *Austerlitz* (2001). Sowohl Caspar Hauser als auch Austerlitz sind Menschen ohne Identität. Die Geschichte handelt davon, wie sie im Laufe ihrer Leben zu einer Identität kommen. Beide beginnen ihr Leben quasi als Findlinge, die ihrer frühesten Kindheit beraubt worden waren. Um ihr Lebensziel – ihre Identität – in der Vergangenheit wiederzufinden, müssen sie durch die Grenzgebiete der Gegenwart wandern. Stets nähern sich Hauser und Austerlitz den Kulturen ihrer zeitgenössischen Welten an. Stets fehlt es der jeweiligen Kultur an einer passenden Identität.

Die Begegnungen Hausers und Austerlitz' mit der Musik stellen weitere Schlüsselmomente dar, weil sie sich als Zeichen einer kulturellen Aporie darstellen. Gerade im Moment der Begegnung mit der Musik wird deutlich, dass die kulturelle Identität, wonach Caspar Hauser und Austerlitz suchen, aus der Musik nicht herauszulösen ist. Die Aporie der kulturellen Identität lässt sich als noch äußerst komplex verstehen, und es ist gerade diese nicht mögliche Identifizierung, die den identitätssuchenden Caspar Hauser und Austerlitz durch die Musik offenbart wird. In beiden Fällen offenbart die Musik die erschreckende Realität ihrer Identität. Für Austerlitz vergegenwärtigt die Musik in diesem Augenblick das Chaos der Klangwelt im Konzentrationslager Theresienstadt, d.h. den letzten Lebensort seiner Eltern. Das Verstehen der kulturellen Identität erweist sich als ein nie Selbstverständliches, darum müssen diese fiktiven Romanfiguren ihre Suche nach ihren eigenen Identitäten weiter fortsetzen.

Caspar Hauser und Austerlitz erscheinen als moderne und postmoderne Allegorien des Menschen ohne kulturelle Identität.³ Ihre Vorläufer in der Literatur, d.h. in der europäischen Vorstellung des Anderen, tauchen häufig und in mehreren literarischen Gattungen auf. Wir erinnern uns etwa an die Rolle des wandernden Juden, Ahasver, als eine Figur des Anderen, der das europäische Selbst historisch bzw. für immer und ewig absondert und ausgrenzt.⁴ Ahasver verkörpert eine Identität, die sich als eine menschliche Identität nie zeigt, weil er ewig in der Diaspora wandert und es ihm unmöglich ist, den entscheidenden Moment

2 Winfried G. Sebald, *Austerlitz*, München 2001, S. 352.

3 Vgl. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 1930–1943 und Peter Handke, *Kaspar*, Frankfurt a.M. 1968.

4 Siehe z.B. Stefan Heym, *Ahasver*, München 1981.

der Menschheit zu erreichen, das Sterben. Wir erinnern uns an die Repräsentation der Musik durch die Figur des Herrn Klesmer in George Eliots Roman *Daniel Deronda*, der die »Merkmale des Deutschen, des Sklaven und des Semiten verkörpert«, und »dessen Beherrschung der englischen Sprache noch fremd wirkt, weil sie völlig fließend ist«. ⁵ Wir erinnern uns an Adelbert von Chamisso's Erzählung von Peter Schlemihl, dem eine Identität fehlt, weil er seinen Schatten dem Teufel weggegeben hatte. ⁶ Durch die Tradition der jiddischen Literatur Amerikas erinnern wir uns an die Allegorie der Einwandererkultur in der Figur des Zelig/Selig, wie etwa in Benjamin Rosenblatts gleichnamiger Erzählung oder in Woody Allens gleichnamigem Spielfilm. Der Mann ohne Eigenschaften, der Mensch ohne Identität: Die Allegorie ist sowohl ein Eigenbild als auch ein Fremdbild, und darin, d. h. in diesem gemeinsamen Bild, liegt die Aporie, um die es bei meinen Überlegungen geht.

Die Aporie drückt sich in sehr unterschiedlicher Weise aus. ⁷ Einerseits geht es schlechthin um das Hauptthema dieses Kongresses, »Musik und kulturelle Identität«. Es geht um die Grenzfunktionen des »Und« zwischen »Musik« und »kultureller Identität«. Vermutlich soll das »Und« eher gemeinsame Funktionen garantieren. Als Folge von Alan Merriams *Anthropology of Music* (Anthropologie der Musik) sollte die Verknüpfung »Musik und Kultur« sich vervielfältigen lassen, und zwar in erster Linie als »Musik in Kultur« und »Musik als Kultur«. ⁸ Kurz gesagt: Zwischen der Musik und der Kultur und darüber hinaus der kulturellen Identität besteht ein gemeinsames Gebiet der Annäherung. In diesem Gebiet ist die Musik identitätsstiftend. Die Musik präsentiert sich als ein Text der Kultur, und die Kultur wirkt als ein Kontext der Musik.

Andererseits bezieht sich die Annäherung der Musik und der Kultur auf eine disziplinäre Annäherung, d. h. im Grunde auf die Möglichkeit einer gemeinsamen Identität im Grenzgebiet zwischen den Geisteswissenschaften und den Sozialwissenschaften sowie zwischen den daraus bestimmten Verfahrensweisen der historischen Musikwissenschaft, der Musiktheorie, der Musikethnologie, der Musiksoziologie usw. Das Thema »Musik und kulturelle Identität« selbst impliziert, dass wir eine positive Auswirkung einer disziplinären Annäherung durchaus begrüßen sollten. Sie ist schon lange überfällig.

So einseitig bzw. zweiseitig ist die Lage aber nicht. Die Aporie zeigt sich ebenfalls als ein Zwischenraum mit Grenzfunktionen, die die Seiten trennen und die eine ziemlich unüberbrückbare Kluft aufreißen können. ⁹ Aus den Grenzfunktionen des Zwischenraums entsteht die Musik als ein Zeichen der kolonialen Begegnung und des Rassismus. Als Aporie zeigt sich die Kluft zwischen der Musik und der kulturellen Identität als ein Zwischenraum, in dem die Musik zum Mittel der Steigerung der Macht wird. Daraus folgt, dass

5 George Eliot, *Daniel Deronda* (1876), Oxford ⁵1984, S. 37f.

6 Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813), Berlin ²1923.

7 Vgl. Jacques Derrida, *Le Passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*, Paris 1993.

8 Siehe Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.

9 Vgl. Florian Carl, *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Münster 2004, S. 151f., und Philip V. Bohlman, »Music and Culture – Historiographies of Disjuncture«, in: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, hrsg. von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, New York 2002, S. 45–56.

das Verhältnis zwischen Musik und kultureller Identität aus radikal anderen Gründen infrage gestellt wird.

Mit drei Thesen will ich Aufmerksamkeit auf die Aporie zwischen Musik und kultureller Identität lenken – Verdrängung, Vertreibung, Verstummen. Mit diesen Begriffen versuche ich, einen Ansatz der kulturellen Auseinandersetzung zu formulieren, und zwar im Sinne des »Writing against Culture«, das Lila Abu-Lughod unter anderem in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts eingeführt hat, ebenfalls um eine radikale Kritik auf die einseitige Repräsentation der Kultur hervorzurufen.¹⁰ Wenn ich in diesem Aufsatz »gegen Kultur schreiben«, habe ich vor, die Repräsentation eines Verhältnisses »Musik/kulturelle Identität« als eine Annäherung teilweise zu demontieren, um sie durch eine eher radikale Auseinandersetzung zu ersetzen.

Die drei Thesen beziehen sich auf die Grenzen der Kultur, sei es im Sinne von Kultur als Nation, sei es im Sinne von Kultur der politischen Machthaber, sei es als Kulturindustrie im Zeitalter des späten Kapitalismus. Das Machthaben, das die Musik ermöglicht, ist schon in der Formulierung der drei Thesen explizit. Die Grenzen, auf denen diese Thesen fußen, sind darüber hinaus jene der Globalisierung, wenngleich in historischen Formen, wie etwa in den Grenzgebieten des Rassismus und der Intoleranz, die die Kluft zwischen musikalischen Eigen- und Fremdbildern nach wie vor aufreißen. Hier sind die Möglichkeiten des Grenzüberschreitens in unserem Zeitalter am weitreichendsten. Hier ist die Auseinandersetzung, die in Gang gesetzt werden kann, für viele noch am gefährlichsten.

Topoi der kulturellen Identität

Seit dem Paradigmenwechsel des Verhältnisses zwischen Musik und Kultur lassen sich sehr verschiedenartige identitätsstiftende Grundlagen bzw. Formen der Kultur erkennen.¹¹ Die Hauptthemen dieser Grundlagen sind auf den folgenden Abbildungen dargestellt, für die ich zunächst eine moderne Gliederung und danach eine postmoderne Gliederung entworfen habe. Ich verwende hier »modern« im Sinne der traditionellen Kulturwissenschaften, d. h. wie der Begriff seit der Aufklärung, etwa nach der Entstehung der modernen Anthropologie in den Schriften von Immanuel Kant und Johann Gottfried Herder, verstanden wurde.¹²

Themen der kulturellen Identität in den Kulturwissenschaften

- Ort und Geographie
- Sprache und Gesang
- Religion und Glaube
- Rasse und Ethnie
- Mythos und Geschichte
- Körper und Genealogie

10 Lila Abu-Lughod, »Writing against Culture«, in: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, hrsg. von Richard G. Fox, Santa Fe 1991, S. 137–162.

11 Siehe *Identities*, hrsg. von Kwame Anthony Appiah und Henry Louis Gates, Jr., Chicago 1992.

12 Siehe John H. Zammito, *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*, Chicago 2002.

Es fehlt etwas Wesentliches bei solch einer Gliederung, die in aufgelisteter Weise dargestellt wird, und zwar die verschiedenen Ebenen, auf denen das Verhältnis zwischen Musik und Kultur seine Kraft gewinnt. Für unsere Zwecke und Diskussion bei diesem Roundtable stelle ich die Verhältnisse folgendermaßen dar, d. h. als zwei Ebenen, jede mit drei grundlegenden Themen. Die erste Ebene (Abbildung 1) repräsentiert die Aspekte der kulturellen Identität, die sich unter dem Motto ›Kultur als Text‹ zusammenfassen lassen. Auf dieser Ebene wird die Musik als Text verkörpert, und zwar als menschliches Phänomen des Inneren.

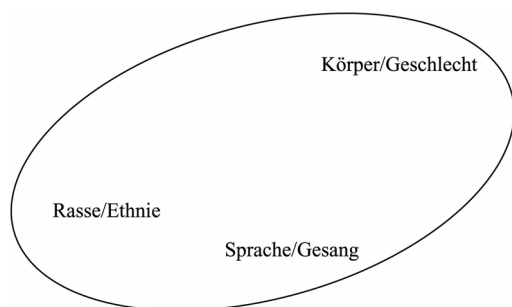


Abbildung 1: Musik im Text der kulturellen Identität

Eine zweite Ebene entsteht aus dem Verhältnis der Kultur als Kontext, d. h. als ein Phänomen des Äußeren. Auf dieser Ebene wirkt die Kultur oft durch gewisse Einflüsse auf die Identität. Die Musik richtet sich nach diesen Einflüssen, um die kulturelle Identität fortwährend zu gestalten (Abbildung 2).

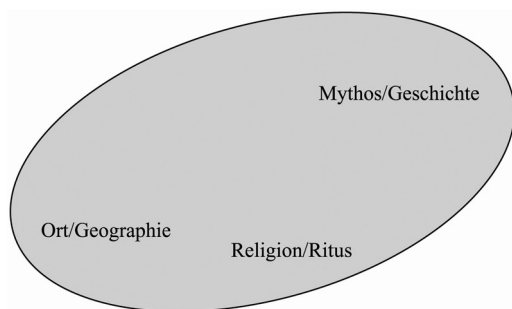


Abbildung 2: Musik im Kontext der kulturellen Identität

Wenn wir nach einem weiteren Verhältnis zwischen den zwei Ebenen der kulturellen Identität suchen, wird deutlich, dass sie sich überlagern lassen (siehe Abbildung 3). Auf diese Weise wirkt die Vielfalt der Gegenstände aufeinander, und daraus entsteht eine komplexe Wechselwirkung zwischen Text und Kontext, die sich in Konstellationen oder Domänen der Musik im Zusammenhang mit kultureller Identität zeigen. Für die moderne Musikethnologie sind gerade solche Domänen mindestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts selbstverständlich.

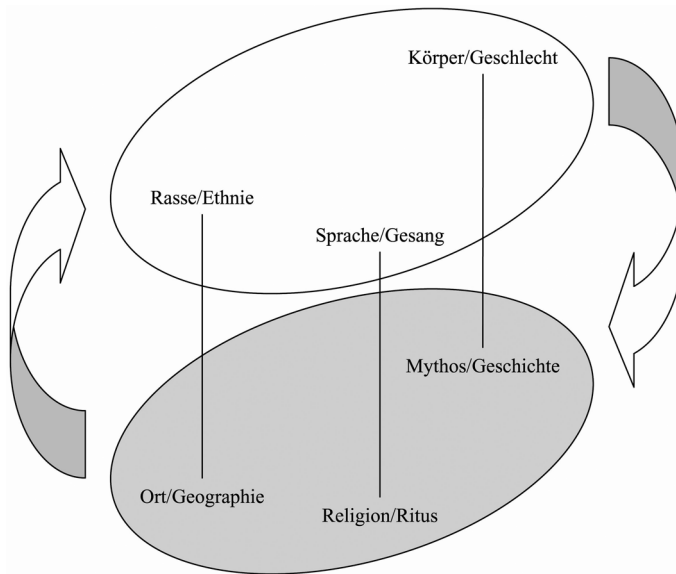


Abbildung 3: Wechselwirkung zwischen den zwei Ebenen der kulturellen Identität

Im Vergleich dazu scheinen sich die Hauptthemen der postmodernen kulturellen Identität in ganz anderen Konstellationen zu bewegen. Eine grobe Gliederung dieser Hauptthemen lässt sich etwa folgendermaßen darstellen:

Postmoderne Themen der kulturellen Identität

- Lokalisierung und Globalisierung
- Authentizität und Hybridität
- Multikulturalismus und Grenzkulturen
- Einheimische Kultur und Diaspora
- Privater und öffentlicher Raum
- Utopie und Heterotopie

Identitätsdiebstahl

Den Prozess des Identitätsdiebstahls verwende ich nicht nur als Wortspiel oder Redensart. Ganz bewusst ersetze ich den Begriff Aneignung durch Diebstahl, um die Konsequenzen der kulturellen Begegnung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen dem Selbst und dem Anderen, nicht zu verschönern. In unserem globalisierten Zeitalter sind solche Konsequenzen nicht nur aktuell, sondern auch schonungslos. Sie verlangen ein Vokabular sowie theoretische Ansätze, die diese aktuelle Lage offenbaren. Identitätsdiebstahl wird durch die Musik ermöglicht, darüber hinaus verlangt er ebenfalls einen kulturellen Raum, in dem die Folgen des Diebstahls sich auswirken können. Dieser Raum lässt sich als Zwischenraum (nach Homi Bhabha, Michael Taussig und anderen) kennzeichnen, sowie als das zeitlose Grenzgebiet zwischen Mythos und Geschichte. Im Sinne dieses Aufsatzes

sollten wir den Raum des Identitätsdiebstahls als die Aporie zwischen Musik und kultureller Identität verstehen.

Gegenstände des Identitätsdiebstahls

Verdrängung: Raum und Geographie

Vertreibung: Zeit und Geschichte

Verstummen: Stimme und Selbstdarstellung

Diese Objekte bzw. Gegenstände des Identitätsdiebstahls lassen sich nach meinen drei Thesen folgendermaßen ordnen: Erstens werden bei Verdrängung Raum und Geographie gestohlen. Verdrängte Kulturen verlieren bzw. erhalten nie das Recht, ihren eigenen Raum zu bewohnen. Ihre kulturelle Identität bleibt vorübergehend, und sie bezieht sich auf die Reise sowie auf wandelnde Grenzgebiete. Zweitens sind Vertriebene oft als »Menschen ohne Geschichte« verurteilt, wie etwa im Sinne von Eric Wolfs Geistesgeschichte der außer-europäischen Kulturen im Zeitalter der kolonialen Ausdehnung Europas.¹³ Der Diebstahl der Geschichte entfaltet sich als eine kulturelle Ausgrenzung, wie etwa bei Roma oder Muslimen am historischen Rand Europas.¹⁴ Ohne Geschichte bleiben die Vertriebenen machtlos und zeitlos angesichts der modernen Welt. Drittens wird beim Verstummen die Stimme bzw. die menschliche Identität der Musik gestohlen. Es geht nicht um die Umstände der Stimmlosigkeit, sondern um eine Ausübung der Macht von Machthabern, die die musikalische und kulturelle Fremdheit nicht wahrnehmen wollen.

Aufgrund dieser Aspekte des Identitätsdiebstahls könnten wir die daraus entstandenen Thesen auf die kulturellen Landschaften übertragen. Die Verdrängung lässt sich noch diesseits des Zwischenraumes erkennen. Hier klingt noch die Musik der Verdrängten, die von den Eigenbildern der europäischen Musik jedoch nicht immer zu trennen ist. Das klassische Fallbeispiel einer verdrängten Musik, die an die europäische Musik noch angrenzt, wenngleich ein direkter kultureller Austausch mit dem Europäischen nicht möglich ist, wäre die jüdische Musik.

Die Musik der Vertriebenen befindet sich ständig in einer kulturellen und politischen Landschaft jenseits des Grenzgebiets. Ohne Geschichte bleibt eine verdrängte Musik ebenfalls ohne historische Grundlage, darum wird ihre Identität zu einer ohne eigene Eigenschaften verurteilt, wie etwa im klassischen Fallbeispiel der Roma. Weil die Musik der Verdrängung zeitlos überliefert wird, entwickelt sich nur eine Vielfalt von Fremdbildern in der Musik, die missbraucht wie gebraucht werden kann.¹⁵

Eine Musik verstummt, um die Musik des Fremden und der Feinde zu meiden. Das Verstummen ereignet sich aus kultureller Angst, wie etwa vor dem historischen Missverständnis der islamischen Musik. Das Verstummen lässt sich darüber hinaus als der Begleiter der kolonialen Begegnung kennzeichnen, deswegen wird es weiterhin als Begleiter der Globa-

13 Eric R. Wolf, *Europe and the People without History*, Berkeley u. a. 1982.

14 Vgl. Katie Trumpener, »The Time of Gypsies. A »People without History« in the Narratives of the West«, in: *Identities*, hrsg. von Appiah und Gates, S. 843–884 und Philip V. Bohlman, »The Remembrance of Things Past. Music, Race, and the End of History in Modern Europe«, in: *Music and the Racial Imagination*, hrsg. von Ronald Radano und Philip V. Bohlman, Chicago 2000, S. 644–676.

15 Siehe z. B. Tony Gatlins Dokumentarfilm und CD, *Latcho Drom*, Caroline Carol 1776-2, 1993.

lisierung der Musik erscheinen. Die Konsequenzen des Verstummens sind extrem, und zwar aus Mangel an Wahrnehmung und Verständnis. Daraus folgt, dass das Verstummen viel zu oft der Vorläufer von Genozid und Völkermord ist. In der Fragestellung der Aporien der Verdrängung, der Vertreibung und des Verstummens sind mehrere schwierige Fragen enthalten, wenngleich auch die dringendsten Fragen unseres Zeitalters.

Verdrängung – Juden und jüdische Musik

1. Es war amol a Jüdin,
a wunderschönes Weib,
||: die hatte eine Tochter,
zum Tod war sie bereit. :||
[...]
10. Dann stieg sie auf die Mauer,
stürzt hinab in den kühlen See:
||: »Leb wohl du liebe Heimat,
wir sehn uns nimmermehr«! :||
»Es war amol a Jüdin«/ *Die Jüdin* (Deutsche Ballade Nr. 158)

Die Jüdin ist ein Heimatlied über die Heimatlosen. Seit dem späten Mittelalter – es erschien zum ersten Mal ca. 1480 im *Glogauer Liederbuch* – wurde *Die Jüdin* zum Symbol der jüdischen kulturellen Identität am Rande der europäischen Gesellschaft. Die Ballade ist in osteuropäischen Shtetls sowie in *Des Knaben Wunderhorn* und in Bearbeitungen von Johannes Brahms zu finden.¹⁶ In der Geistesgeschichte der mittel- und osteuropäischen Musik symbolisiert die Ballade vielerlei Konsequenzen der Verdrängung der europäischen Juden, deren Kultur an Europa grenzt, und zwar durch geschlossene Ausgrenzung und Vorurteil. Wenn die Tochter zum Schluss der Ballade ihre Heimat verlässt, betritt sie das Grenzgebiet der Verdrängten.

Die Grenzgebiete der Verdrängten stehen am Rand des Kulturraums der europäischen Geschichte und Gesellschaft sowie am Rand der europäischen Musikgeschichte. Die Grenzgebiete der Verdrängten machen diese kaum bekannt, weil die Grenzgebiete oft als Ortschaften der Gefährdeten bekannt sind. Viele Grenzgebiete sind unter anderen Namen bekannt geworden: das Shtetl der osteuropäischen Juden; die Großstadt-Ghettos der Afrikanisch-Amerikaner; die *barrios*, die die Metropolen Nord- und Südamerikas umringen. Sie sind die Armenviertel sowie die *banlieue* der Gastarbeiter aus den ehemaligen Kolonialländern. Die Musik, die sich aus den Grenzgebieten der Verdrängten erhebt, wird als Lärm verurteilt, und zwar um eine noch weitere Verdrängung zu schaffen. Die Landschaften der Verdrängung werden durch eine Musik der Fremdheit bedrohlich gemacht, die ebenfalls eine Musik bildet, die der Macht widersteht.

Der musikalische Widerstand im Grenzgebiet der Verdrängten hängt von einem komplexen Klang- und Symbolsystem ab. Verdrängte Musiker und Musikerinnen suchen oft

¹⁶ Vgl. die Varianten in *The Folk Songs of Ashkenaz*, hrsg. von Philip V. Bohlman und Otto Holzapfel (= Recent Researches in the Oral Traditions of Music 6), Middleton 2001, S. 15–23.

nach einem gemeinsamen Stil, wie etwa in den unzähligen europäischen Grenzgebieten, in denen Juden und Roma zusammen musizierten. Die Musik der Verdrängten überlebt aufgrund ihrer Anpassungsfähigkeit, die durch Beweglichkeit ermöglicht wird. Die Musik der Roma wirkt vor allem als eine Musik eines Volkes, das sich mythologisch in den Gebieten – d. h. meistens in Grenzgebieten, etwa am Balkan oder in den Karpaten – bewegte, in denen die Roma seit Jahrhunderten ansässig waren. Eine aus dem Grenzgebiet entstandene Musik zeichnet die kulturelle Identität einheimischer Völker, die von ihren Ländern durch fremde Ansiedlungen ausgegrenzt wurden. Die Native Americans und First Nations Peoples von Nordamerika sind Fallbeispiele solch einer historischen Verdrängung, aus der eine musikalische Umwälzung erfolgte.

Schafft die Musik den Heimatlosen eine neue Heimat, oder verurteilt die Musik des Grenzgebiets die Heimatlosen zur ewigen Verdrängung? Der Identitätsdiebstahl stellt den Zwischenraum zwischen Mythos und Geschichte infrage. Sind die kulturellen Identitäten der Verdrängten jene von Scheinüberlebenden oder Ergebnisse einer ständig grenzüberschreitenden Reise, die schließlich zum tragischen Ende verurteilt ist? Mit solchen Fragen erreichen wir ein noch weiteres Grenzgebiet, jenes der Vertriebenen.

Vertreibung

1. An English Lord came home one night

Enquiring for his lady,

The servants said on every hand,

She's gone with the Gypsy Laddie.

[...]

10. Just what befell this lady now,

I think it worth relating,

Her gypsy found another lass

And left her heart a-breaking.

Gypsy Laddie (Child Ballad Nr. 200)

Zu Beginn und zum Schluss dieses Abschnitts wird die Vertreibung der Musikkulturen durch Lieder bestimmt, und zwar Lieder, die sich auf die Vertreibung der Roma beziehen. Diese Lieder stelle ich epigrammatisch und fragmentarisch vor, weil sie die kulturelle Identität bruchstückhaft repräsentieren. Sie lenken unsere Aufmerksamkeit auf die narrative Aporie zwischen kulturellen Identitäten der Roma. Diese Aporie zeigt sich darüber hinaus als ein Umbruch zwischen Mythos und Geschichte, den die Lieder als Gegensatzpaar thematisieren. Aus zwei verschiedenen kulturellen Perspektiven – die eine aus Mitteleuropa, die andere aus dem amerikanischen mittleren Westen – legen sie die Vorurteile gegen Roma dar.

In *Gypsy Laddie* geht es buchstäblich um den Diebstahl, und zwar um das Liebesverhältnis zwischen einer Frau aus gutem Haus und einem Roma. Diese erzählerischen Lieder enthalten den unstrittigen Rassismus gegen Roma, der in unzähligen Varianten im Laufe von Jahrhunderten überliefert worden war. Es ist ein Rassismus gegen die Fremden sowie gegen die kulturelle Identität der Vertriebenen. Es ist ein Rassismus, der durch die Populärmusik der

mitteleuropäischen Moderne, wie etwa ungarische *Magyar nóta*, oder in der Bezeichnung der Roma als *Travellers* in Irland und Schottland vervielfacht wurde. Es ist ein Rassismus, der als musikalisches Zeichen der Vertriebenen bis in unser Zeitalter andauert.

Als Antwort auf den Rassismus gegen Roma komponierte Ruža Nikolić-Lakatos das Roma-Lied, »Phurde, bajval, phurde« (Wehe, Wind, wehe). Nikolić-Lakatos stammt aus der berühmten Roma-Gemeinde des Burgenlandes, d.h. dem Grenzgebiet zwischen Österreich und Ungarn. »Phurde, bajval, phurde« überbrückt die Aporie zwischen Mythos und Geschichte. Einerseits basiert die Melodie auf der mündlichen Überlieferung bzw. auf einer bekannten Lovara-Melodie. Andererseits fügt Ruža Nikolić-Lakatos der traditionellen Melodie einen neuen Text hinzu, um einen mit einer Rohrbombe verursachten Mordanschlag gegen vier Roma-Kinder im Jahre 1995 zu beklagen. »Phurde, bajval, phurde« erhebt sich als ein Klagelied der Vertriebenen.

1. Phurde, bajval, phurde paj kopača e patra, hej te šaj šaradjon de tele kodoj laše šave. [...]	Wehe, Wind, wehe, die Blätter von den Bäumen, dass die vier Romaburschen zugedeckt werden.
5. Bara raja Devlam, šukares mangav tu, hej žutin e bute Romenge taj ker amenge pača.	Großer Gott, ich bitte dich von ganzem Herzen, hilf den vielen Roma und gib uns Frieden.
Žutin e Romenge Devlam sa pe kadi luma.	Hilf, Gott, allen Roma auf der ganzen Welt.

Text: Ruža Nikolić-Lakatos; Traditionelle Melodie der Lovara-Roma;

Deutsch: Ursula Hemetek

Ruža Nikolić-Lakatos: »Phurde, bajval, phurde« – »Wehe, Wind, wehe«¹⁷

Verstummen – Musik bei kolonialer Begegnung

Es gibt viele Gründe für das Verstummen von Musik; trotzdem handelt es sich bei fast allen Gründen um Angst: Angst vor den Fremden; Angst vor den Feinden sowie vor den Anderen; Angst wegen des Missverständnisses, wegen der Sprachen, die man nicht versteht; Angst, weil die Musik eine Kraft bildet, die sich nicht beherrschen lässt; Angst als eine durch Rassismus hervorgerufene kulturelle Identität.

Die Angst vor dem Fremden wird von der Musik des Fremden gesteigert, wie etwa in der kolonialen Begegnung oder in der historischen Auseinandersetzung zwischen dem Westen und dem Islam.¹⁸ Seit Jahrhunderten zeigte sich die westliche Angst vor dem Islam etwa

¹⁷ Ursula Hemetek, *Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich* (= Schriften zur Volksmusik 10), Wien u.a. 2001, CD 1, Track 24.

¹⁸ Vgl. Susan Buck-Morss, *Thinking Past Terror. Islamism and Critical Theory on the Left*, London u.a. 2003.

durch die Beschränkung der islamischen Musik in Europa, sei es das *adhān* (Gebetsruf) in der europäischen Metropole, sei es die Populärmusik des heutigen Islamismus. Im Irak-Krieg ist die muslimische Musik, als Gesang sowie als Instrumentalmusik, stets zum Verstummen gebracht worden. Die Musik zum Verstummen zu bringen, vertieft noch das Missverständnis der Fremdheit.

Die Folgen eines Verstummens der Musik und der Kultur sollten uns bekannt sein. In der extremsten Ausprägung sind sie die Folgen des Krieges, wenn er mit Genozid oder Völkermord einhergeht. Die musikalische Reaktion auf das Verstummen ist ebenfalls von extremen Formen geprägt. Hier denke ich an extreme Stile, die Widerstand gegen das Verstummen leisten, wie etwa Hip-Hop und Rap-Musik in unterdrückten Gesellschaften oder die Musik des Pow-wows bei Native Americans und First Nations Völkern. Ein weiterer geistlicher Widerstand lässt sich im Islam erkennen, vor allem in der durch Musik bewirkten extremen Umwandlung des Körpers im *Dbikr*-Ritus. Die Macht wird von den Machthabern, die die Musik zum Verstummen gebracht hatten, entfesselt und dann eingesetzt, um den Widerstand zu verwirklichen. Man eignet sich die Angst vor der Fremdheit an, um die Aporie zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu verdeutlichen.

Abschließendes – Zum Paradoxon der kulturellen Identität

Immer wieder, wenn ich über die mögliche Bedeutung der Musik und der kulturellen Identität nachdenke, komme ich mit einem Paradoxon nicht zurecht. Der Begriff Identität stammt aus zwei etymologischen Wurzeln. Die eine Wurzel wäre das griechische *ídiō*, das mit den Bedeutungen »eigen, selbst, eigentümlich, besonders« im *Großen Wörterbuch der deutschen Sprache*¹⁹ übersetzt wird. Die andere Wurzel wäre das lateinische *idem*, was etwa »dasselbe« heißt. Die griechische Wurzel bezeichnet etwas Einzigartiges, wenngleich Ungewöhnliches. Jeder oder jede hat seine oder ihre eigene Identität. Als Musiker und Musikerinnen sowie als Menschen stehen wir letztendlich in unserem Verhältnis zur Kultur allein, völlig allein da. Bei der lateinischen Wurzel handelt es sich um die Möglichkeit, dass jeder oder jede mit anderen Menschen vergleichbar wäre. Man steht nie allein da, wenn es noch möglich ist, der-/dieselbe zu sein. Unsere Identität wird vom Vergleich zwischen Selbst und Anderen bestimmt.

Im Grunde sind *ídiō* und *idem* als etymologische Wurzeln widersprüchlich. Das Paradoxon ihres Zusammenwirkens wird weiterhin im *Großen Wörterbuch der deutschen Sprache* aufgegriffen, wenn wir unter der weiteren Verwendung des Begriffs Identität nachschlagen: Am Anfang steht »Identitätsangst« und am Ende »Identitätsverlust«. Dazwischen befinden sich aber auch »Identitätsfindung« und »Identitätskrise«.²⁰

Hinter dem Paradoxon der Identität verstecken sich weitere Bedeutungen, die für das Nachdenken über Musik und kulturelle Identität grundlegend sind. Menschliche Identitäten – sowohl musikalische Identitäten als auch kulturelle Identitäten – sind äußerst vielfältig und zerbrechlich. Sie sind stets infrage gestellt, und nicht selten spielt die Musik eine wesent-

19 Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, 8 Bde., Mannheim u. a. 1994.

20 Ebd., Bd. 4, S. 1671

liche Rolle bei diesem Infragestellen. In der postmodernen Welt steht sehr viel auf dem Spiele, gerade wenn es darum geht, uns unserer kulturellen Identität zu versichern. Die Bedeutung des Zwischenraums zwischen Kulturen wird ebenfalls infrage gestellt, teilweise aufgrund der drei Thesen, die ich hier vorstelle. Eine kulturelle Identität steht nicht nur für ein Zeichen des Gesamten, das sich aneignen lässt – Gemeinden, Nationen oder Kulturvölker, die aufgrund gewisser Normen identifizierbar sind –, sondern auch für die Mannigfaltigkeit der Menschen, die unter fragmentarischen Umständen leben, die nur durch die Vielfalt der Musik und die zugrunde liegende Aporie ihrer Bedeutung zu erfassen sind.

Gernot Gruber (Wien)

›Europäische Identität‹ – mit und ohne Musik

Zur aktuellen Diskussion

›Kultur und Identität‹ ist unweigerlich ein politisches Thema. Angeregt durch die Verfassungsdebatte und die Erweiterung der EU erleben wir gegenwärtig ein großes öffentliches Interesse am Begriff der ›europäischen Identität‹. Es äußert sich in Veranstaltungen, Reden und im Schrifttum vom Feuilleton bis zum wissenschaftlichen Fachbuch. Es gibt auch Buchtitel, die sogar das Wort von der »Seele« – mit und ohne Fragezeichen – auf diesen Begriff beziehen.¹ Offensichtlich gibt es ein gestiegenes Bedürfnis, eine brisante politische Entwicklung mit einem Inhalt, einer Seele zu füllen. Welche Art von Gehalt soll entstehen? Sind ›Kultur‹ und ›Politik‹ gerade in Hinblick auf Europa überhaupt komplementäre Größen? Worum es stets, kalkuliert und auch naiv, geht, ist eine Wertediskussion. Das zeigten die Auseinandersetzungen im Verfassungskonvent und die ausgetüftelten Formulierungen in der Präambel der vorgeschlagenen Verfassung für Europa sehr deutlich.

Als 200 Jahre nach der Französischen Revolution das Sowjetreich implodierte, wussten wir alle: Europa wird sich verändern. Aber wohin wird der Weg uns führen? In der zu Entscheidungen drängenden Situation der frühen 1990er Jahre erhoben sich auf der einen Seite Stimmen, die eine Basis in vorpolitischen Werten forderten. Ein christliches Europa forderten die Kirchen, andere eine Rückbesinnung auf Humanismus und Aufklärung. Dringend geboten war aber andererseits ein Pragmatismus, um eine gewisse staatliche, soziale und wirtschaftliche Stabilisierung zu erreichen und so Atem für eine Neustrukturierung Europas schöpfen zu können. Und dies zu einer Zeit, die schon von den sogenannten globalen Herausforderungen her problembelastet war. Symptomatisch für diese Situation

¹ Thomas Meyer, *Die Identität Europas. Der EU eine Seele?*, Frankfurt a.M. 2004.

war das 1993 erschienene Buch des angeblich weltweit meistgelesenen Historikers Paul Kennedy *Preparing for the Twenty-First Century*.² Kennedy diskutiert ausführlich den Wandel in der Kommunikation und Automatisierung, in Finanzwesen, Industrie und Landwirtschaft. Begriffe wie Kultur, Kunst, Bildung oder Religion kommen im Register dieses Buches gar nicht vor, sie spielen aber auch im Kapitel »Europa und die Zukunft« eine eher marginale und vor allem zwiespältige Rolle. Zukunft für den »ökonomischen Giganten Europa« und die Chance, unseren »komfortablen Lebensstil«³ zu erhalten, sieht Kennedy primär in der Integration. Förderlich dazu sei die vorhandene »enorme Breite von kulturellen Institutionen«, unter ihnen hebt er hervor »Fachbibliotheken, wissenschaftliche Zentren, Universitäten und Fachhochschulen, die ihrerseits auf die Industrie zurückwirken«.⁴ Positiv sei also die Pflege der »sciences«, kein Wort fällt über die »humanities«. Allerdings spricht Kennedy von einer »tiefsitzenden kulturellen Überzeugung in Europa«, nämlich von der, »dass der Kontinent nie so werden sollte wie die USA«.⁵ Das Diskriminieren sei die »soziale Komponente«, die in der Integrationspolitik deshalb Schwierigkeiten mache, weil es trotz einer Grundüberzeugung in Europa »zu unterschiedliche politische Kulturen«⁶ gebe. Was nun jene ästhetische Sphäre der Kultur anlangt, mit der wir gewohnt sind, professionell umzugehen, sieht sie Kennedy höchstens als Störfaktor für die notwendige wirtschaftliche Entwicklung. »Ästhetische, emotionale und kulturelle Argumente«⁷ haben eine beharrliche Wirkung und wollen das Faktum nicht wahrhaben, dass eine ökonomisch verständliche Abwanderung nicht selten Städte und Landschaften von besonderer Schönheit und historischer Bedeutung trafe.

Nun, zehn Jahre später, hat sich diese Polarität in der Einschätzung dessen, was Not tut, nicht aufgelöst, aber die inhaltliche Argumentation für den einen und den anderen Pol hat sich weiterentwickelt. Die Erfolge in der wirtschaftlichen und politischen Integration Europas beginnen ein angeblich neuartiges Basisverständnis zu profilieren – aber ein markanter Aufbruch zu einer Rechristianisierung des Kontinents hat nicht stattgefunden. Hier scheinen Altes und Neues in Europa auseinanderzulaufen, wenn auch nicht im Sinne eines berühmten Diktums des amerikanischen Präsidenten George W. Bush. Und in diese europäische Befindlichkeit passt die Einsicht des Identitätsforschers Furio Cerutti, dass eine politische Identität nicht aus einer kulturellen Identität hervorgehe.⁸ Der Politologe Thomas Meyer geht in seinem jüngst erschienenen Buch über die »europäische Identität«⁹ noch weiter, trennt politische und kulturelle Identität kategorisch voneinander und fordert für das »offene Projekt« Europa vor allem eine »politische Identität« und Fortschritte in der Institu-

2 Paul Kennedy, *Preparing for the Twenty-First Century*, London u. New York 1993; dt. *In Vorbereitung auf das 21. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2003.

3 Ebd., S. 328.

4 Ebd., S. 334.

5 Ebd., S. 337.

6 Ebd., S. 338.

7 Ebd., S. 340.

8 Furio Cerutti, »Towards the Political Identity of the Europeans«, in: *A Soul for Europe. A Reader*, hrsg. von Furio Cerutti und Enno Rudolph, Leuven 2001.

9 Meyer, *Die Identität Europas*.

tionalisierung, in der Schaffung einer politischen Öffentlichkeit und in der »Politisierung der europäischen Politik«.¹⁰ In dieser entstehenden neuen »politischen Kultur« mag die kulturelle Identität in all ihrer Differenzierung ihren Platz in der Lebenswirklichkeit haben, aber als gelebte »Praxis eines Wechselverhältnisses«¹¹ zur politischen Identität und eben nicht in Form einer »Archäologie ihrer kulturellen Überlieferungen«¹² oder als »Glaube an den besonderen Wert einzelner Religionen, Kulturen und Weltanschauungen«¹³. Das sind deutliche Worte. Sie reagieren auf andere Ansichten und provozieren sie zugleich.

Anfang 2004 fand in München in der Katholischen Akademie ein Gespräch zu diesem Themenkreis zwischen Jürgen Habermas und Joseph Kardinal Ratzinger statt, das eine erstaunlich hohe Publizität fand.¹⁴ Für die Theologen Ratzinger und Johann Baptist Metz war die Abwehr von aktuellen Ansichten wie die eben skizzierte klar: Sie setzen ihnen das Skandalwort Wahrheit entgegen und sie wissen, wo die Wahrheit zu finden ist: in der Nachfolge Christi. Sehr viel schwerer tut sich da der Philosoph des Diskursbegriffes. Aber gerade er war es, der das Wort von einer aktuell drohenden Entgleisung in den Mund nahm, von einer »entgleisenden Modernisierung der Gesellschaft«¹⁵ und einer »entgleisenden« Säkularisierung¹⁶ sprach. Habermas äußerte für die Zukunft Europas Zweifel, ob sich »ein weltanschaulich pluralistisches Gemeinwesen [...] über einen bloßen modus vivendi hinaus stabilisieren lässt«.¹⁷ Einig – bei all ihrem Dissens in der Letztbegründung – waren sich Habermas und Ratzinger in ihrer Ablehnung einer weltanschaulichen Globalisierung und positiv in der Normierung von Menschenwürde und Menschenrecht. Dieser Konsens entspricht auch in nuce dem Text des Artikels I-2 »Die Werte der Union« des vorläufigen konsolidierten Verfassungsvertrags der EU.¹⁸

Aber – wo bleibt die Musik? Wo die Kunst, Literatur, das kulturelle Erbe Europas? Als Kompromiss und Entgegenkommen auf darauf bezogene Ansprüche ist der Anfang der aus einem Satz bestehenden Präambel des Vertrags zu verstehen, der auf die »universellen Werte« hinführt: »Schöpfend aus dem kulturellen, religiösen und humanistischen Erbe Europas, aus dem sich die unverletzlichen und unveräußerlichen Rechte des Menschen sowie Freiheit, Demokratie, Gleichheit und Rechtsstaatlichkeit als universelle Werte entwickelt haben [...]«. Offiziell wird also nicht zwischen einer »politischen« und einer »kulturellen« Identität scharf unterschieden, die tradierte Kultur wird vielmehr doch als partielle Voraussetzung der europäischen Begriffe von Menschenrecht und Demokratie im Hinblick auf eine sich wandelnde politische Kultur anerkannt.

10 Ebd., S. 60.

11 Ebd., S. 107.

12 Ebd., S. 233.

13 Ebd., S. 229.

14 Jürgen Habermas, Joseph Ratzinger u. a., »Vorpolitische moralische Grundlagen eines freiheitlichen Staates«, in: *Zur Debatte. Themen der Katholischen Akademie in Bayern* 1/2004, S. 1–12.

15 Ebd., S. 3.

16 Ebd., S. 2.

17 Ebd.

18 »Vertrag über eine Verfassung für Europa«, in: Amtsblatt Nr. C 310 vom 16. Dezember 2004, Europäische Union.

Die im Präambeltext apostrophierte Formulierung »in Vielfalt vereint« lässt sich auch auf die Künste und ihre lebendige Praxis beziehen. So sind wohl die gerade im heurigen Jahr 2004 sich häufenden einschlägigen Konzerte und Festivals wie »Europamusicale« mit dem Untertitel »Deutschland begrüßt die EU-Beitrittsländer« gemeint gewesen.¹⁹ Etwas ratlos frage ich mich: Sollen nun die europäischen Nationalkulturen Gemeinsamkeiten entdecken und Wechselbezüge produktiv werden lassen – so als ob diese nicht immer schon vorhanden gewesen wären und in befruchtender Konkurrenz gestanden hätten – oder soll eine neuartige »Europamusik« als Spielart der World Music entstehen? Mit der alten beethovenschen Musik fand ja die Europahymne vorderhand wenig Akzeptanz oder gar eine identifikatorische Wirkung.

Wenn ich mich nun etwas mehr musikalischen Belangen zuwende, ist die auch in der Verfassung nicht wirklich versöhnte Polarität zwischen aus dem Kulturerbe schöpfenden Werten und einem die Notwendigkeit eines Wandels akzentuierenden Neuen als ein Faktum hinzunehmen. Ich werde daher einige kritische Überlegungen zur einen wie zur anderen Anschauung vortragen.

Zunächst zu dem Bereich, den Thomas Meyer negativ als eine Identitätssuche durch »Archäologie kultureller Überlieferungen« umschrieb. Das Wort »Archäologie« hat allerdings in den letzten Jahrzehnten, und nicht nur durch Michel Foucault, einen bedeutsamen Wandel durchgemacht. Auch in der Fachdisziplin Archäologie selbst geht es nicht bloß um eine Rekonstruktion, sondern um eine Einsicht in das Oszillieren von Fund und Erfindung, um unseren aktuellen Umgang mit dem Gefundenen und Gesammelten. Die häufig auratische Rede vom »Archäologischen« meint ebenso auratisch eine »Spurensuche« im »Verlust der Gegenwart«²⁰, dient also unserem Bedürfnis nach Orientierung. Um dieser Aktualität gerecht zu werden, muss sich unser Blick auf jene wissenschaftliche Avantgarde richten, die sich gegen die Geisteswissenschaft richtet und einen Ausgleich mit naturwissenschaftlichen Vorgangsweisen sucht.²¹ Die geforderte »Analyse der materiellen Kultur« hat sehr wohl mit Musik und Musikwissenschaft zu tun.

Es gilt, das bewusst zu machen, was Martin Heidegger das Gestell der Technik nannte. Damit ist weniger ein Wissen um das Herstellen von Dingen als ein Wissen vom »Gestell-Bau« gemeint, den es zu »entbergen« gilt. Es geht nicht um ein Wesen der Sache in Werten oder Ideen, als eben um ein nacktes »Gestell«, das uns erkennen lässt, wie viel es tragen und wie es sich mit seiner Last bewegen kann – aber nicht, was es trägt. Aber umgekehrt können wir dieses Was auf die heideggersche Metapher vom Gestell hin durchleuchten. So macht uns unsere Musikarchäologie nachdrücklich bewusst, vor welchen Lakunen unsere Erfindung der Vergangenheit steht. Eklatant ist die Notwendigkeit eines derartigen Umdenkens aber auch bei der Beobachtung der uns gegenwärtigen erklingenden Musik – bedenkt man,

19 Festivalmagazin, 2.–30. Mai 2004, hrsg. von Europamusicale Veranstaltungs GmbH.

20 *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hrsg. von Knut Ebeling und Stefan Altekamp, Frankfurt a.M. 2004, S. 17f.

21 Gernot Gruber, »Musik, Weltanschauung und ästhetische Botschaft«, in: *Kritische Musikästhetik und Wertungsforschung. Otto Kolleritsch zum 60. Geburtstag*, Wien, Graz 1996, S. 20–28; Eva Mayer, »Im Gestell der Sprache«, in: *Macht, Geschlechter, Differenz. Beiträge zur Archäologie der Macht im Verhältnis der Geschlechter*, hrsg. von Wolfgang Müller-Funk, Wien 1994, S. 112–127.

dass sicherlich 90 Prozent all der Musik, die wir hören, elektronisch erzeugt oder bearbeitet ist (was, nebenbei bemerkt, auf eine zu forcierende Bedeutung der Systematischen Musikwissenschaft hinweist). Sie betrifft aber auch Fragestellungen, die man als historische und ästhetische bezeichnen kann. Die Frage nach der musikalischen Temperatur etwa führt bei Musik vor dem 19. Jahrhundert genau zu jenem ›Gestell der Technik‹, das auch ein Phänomen wie die musikalische Affektenlehre trägt. Man denke an die Rolle des Instrumentenbaus auch für die jüngere Kompositions- und Rezeptionsgeschichte. Da entstehen komplexe Fragestellungen: Welche Instrumente hat ein bestimmter Komponist bei einer bestimmten Komposition vor sich gehabt –, welche Klangvorstellungen hatte er, welche Spannung zwischen Realität und Vision entstand in ihm (wobei die Vision auch rückwärts gerichtet sein kann, Brahms z. B. dachte bei seinen Hornkompositionen an das im Instrumentenbau nicht mehr aktuelle Naturhorn) –, wie gehen wir heute mit solchen teilweise rekonstruierbaren Gegebenheiten beim Musizieren und Hören um –, welche ästhetischen Folgen stellen sich ein? Solch eine – nicht zu isolierende – Perspektive auf die materielle Kultur betrifft auch unser Thema eines möglichen Beitrags der Musik zum Begriff einer ›europäischen Identität‹: freilich eher in einer ernüchternden als in einer konstruktiven Weise.

Beim Wunsch, zu diesem allgemeineren Thema etwas beizutragen, kann es nicht angehen, als Rahmen ein Konstrukt aus Verfassungsstaat und Bürgergesellschaft zu nehmen, und Musik und Musikleben in den Bereich der Bürgergesellschaft – wohin denn sonst? – als einen lokal oder territorial bindenden Faktor einzubeziehen. Aufs Große und Ganze gesehen, werde ich sagen müssen, was Europa ist. Aber Begriffen wie Einheit, Substanz, Konstanz oder Grenzziehungen einer ›Welt Europa‹ pflegen wir heute zu misstrauen, mit guten Gründen. So fügen wir der Kontinuität gleich auch die Diskontinuität hinzu oder lösen die zentripetale Kraft im Modell Zentrum – Peripherie auf und reden von einer ›Geschichte ohne Zentrum‹. Aber ohne Charakteristika verliert die Rede von Europa ihren Sinn.

Ich will das Dilemma, in dem wir uns befinden, an einem Beispiel kurz erläutern. Wenn es um die Konstanz von Werten in Europa geht, fällt der Blick als Erstes auf das ›christliche Europa‹. Ihm eingezeichnet ist auch eine musikalische Konstanz: die in der Liturgie der römischen Kirche verankerten einstimmigen lateinischen Gesänge der sogenannten Gregorianik. Sie bilden nicht nur einen liturgiegeschichtlichen, sondern auch einen musikgeschichtlichen roten Faden. Die Entwicklung auch der mehrstimmigen Musik des Abendlandes ist in einem beachtlichen Maße in der melodischen Deklamation, in der tonalen Orientierung und in ihrem Formenreichtum von der Gregorianik mitgeprägt. Niemand behauptet eine konstante Stärke dieses Fadens durch die Jahrhunderte, aber seine Kontinuität wird schwer zu leugnen sein. Dennoch gibt es irritierende Fragen. Ungewiss ist nicht nur die Zukunft, zunehmend unübersichtlich verflochten erscheinen uns – gerade aufgrund einer fortschreitenden Forschung – auch die Anfänge, das, was man metaphorisch gerne Wurzel und Ursprung nennt. Was an zurückreichenden, zum Teil – aber nicht nur – heterogenen Strängen oder von außen kommenden Komponenten verdichtete sich in karolingischer Zeit oder wurde aus welchen Motiven heraus zusammengezwungen? Es entsteht also rasch die Frage nach Zusammenhängen, eingreifenden Faktoren, Spannungen. Mit dem Blick auf eine gewisse Wiederkehr solcher Konstellationen ist man versucht, Charakteristika zu formulieren. So harmonisch das Verhältnis von Gesang und Liturgie in einer gregorianischen

Ästhetik des Kerygmas und der Versenkung ins Wort dem Ziele nach sein mag, so ist es doch nicht stabil. Anton Baumstarks These von der »Erhaltung des Alten in liturgisch wertvoller Zeit«²² reibt sich mit einer Geschichte von Liturgie und Musik, auf die hier nicht eingegangen werden soll. Aber es gibt auch sozusagen »innermusikalische« Spannungen von Dauer und Wiederkehr. Gerade in karolingischer Zeit reibt sich die lebendige Gesangspraxis offensichtlich mit einer Theoriebildung, die, wie auch immer transformiert, aus der Antike auf weströmischen, boethianischen oder auch auf byzantinischen Wegen erinnert wurde. Zugleich geriet diese Gesangspraxis mit ihrer oralen Überlieferung in die Spannung zur Verschriftlichung in Musiknotaten. Und diese wiederum konnte einer anderen begegnen, der zwischen liturgischem Kernbereich und der Tropierung im weiten Sinne, der Ausschmückung ins Paraliturgische und dem möglichen Funktionswandel dieser gregorianischen Gesänge im sich weitenden und vervielfältigenden Bereich der mehrstimmigen Musik. Heutzutage ist der Faden dünn geworden, aber nicht verschwunden. Aber was wird jeweils erinnert? Ich nenne zwei extreme Beispiele. Zum einen: In der um den Kern bemühten Gregorianischen Semiologie erfolgt ein Rückgriff auf alte Quellen der Verschriftlichung, um eine Gesangspraxis zu rekonstruieren, und dieser Rückgriff setzt die Konstellation der karolingischen Zeit als »Ursprung«, als das überzeitlich Erhaltenswerte in einem wertenden Sinne fest – und bestätigt und verteidigt damit unser tradiertes Bild vom Abendland. Das andere Beispiel ist das Faktum, dass gregorianische Gesänge als »Mönchsgesänge« in den Hitlisten der Charts auftauchten. Die naheliegende Erklärung, dies habe weder mit »Abendland« noch mit Kerygma, sondern nur etwas mit Geschäft und einer flüchtig aufschwappenden Modewelle zu tun, ist arrogant. Denn sie lässt hinter dem Konstatieren eines Missverständnisses Fragen nach der Art der Faszination und ihrer antizipatorischen Erwartung, die in dem massenmedialen Aufsaugen des Vergangenen zur Aktualität steckt, schlicht nicht zu.²³

Zu sagen, all dies sei eben ein komplexer Gegenstand, der entsprechend genau zu entschlüsseln sei, klingt euphemistisch. Will man aber auch nicht resignieren, wird man um eine Vorstellung von Raum oder »System« weder beim Detail der gregorianischen Gesänge noch bei den umfassenderen kulturellen Überlieferungen, die in einer »europäischen Identität« aufgezeigt sind, herumkommen. Um zu einem Kompromiss zu gelangen, wird es nötig sein (um ein weiteres intellektuelles Modewort zu gebrauchen), starre Begriffe zu »verflüssigen« und ein System beweglich, ja offen zu halten. Um dies zu bewältigen, bietet sich die »Theorie der sozialen Systeme« Niklas Luhmanns als Anregung an.²⁴ Luhmanns System wird ja auch in unserem Fach zunehmend beliebt. Hilfreich ist vor allem die Grundannahme, dass eine »sinnhafte Konstruktion von Welt« nur als »Differenz artikuliert werden«²⁵ könne. Das bekannte Problem einer Begrenzung von »Welt« (in unserem Fall »Europas«) wird bereits durch Luhmanns primäre Differenz, nämlich der zwischen dem

22 Anton Baumstark, »Das Gesetz der Erhaltung des Alten in liturgisch hochwertiger Zeit«, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 7 (1927), S. 1–23.

23 Siehe zu der hier anklingenden medientheoretischen Thematik: Wolfgang Hagen, *Gegenwartsvergessenheit. Lazarsfeld – Adorno – Innis – Luhmann*, Berlin 2003.

24 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M. 1984.

25 Ebd., S. 105.

System und seiner Umwelt, seiner Starrheit entzogen. Im Inneren des Systems dienen die Begriffe der Kontingenz und der Leitdifferenz einer Beweglichkeit. Kontingenz verknüpft mit Komplexität und Selektion – und dies ist entscheidend – auch das Risiko des »Es könnte auch anders sein«.²⁶ Leitdifferenzen sind »Unterscheidungen, die die Informationsverarbeitungsmöglichkeiten der Theorie steuern« und können »die Qualität eines beherrschenden Paradigmas«²⁷ gewinnen.

Mit Hilfe geeigneter Leitdifferenzen könnte sich dieses bewegliche System »Europa« in charakterisierender Weise profilieren lassen. Ich versuche dies in Umrissen, ohne mich inhaltlich auf Luhmann zu beziehen. Ein Beziehungsgeflecht von Leitdifferenzen soll dies verdeutlichen. Ihre Wahl ergibt sich aus den Inhalten der Diskussionen um den Begriff »Europa«, soweit sie von »kulturellen Überlieferungen« handeln. Es ist wohl keine willkürliche Setzung zu sagen, dass sich eine Leitdifferenz »Religion versus Vernunft« in der europäischen Geschichte wirkungsmächtiger als andere erwies – und dies nicht nur in der Phase der Aufklärung und Säkularisierung, sondern bereits beim frühen Aufeinandertreffen von christlicher Botschaft und griechischer Philosophie. Noch in der Diskussion zwischen Habermas und Ratzinger bildete sie eine Art Gerüst ihres Argumentierens. Die Art, wie die Musik hier einzubeziehen wäre, lässt sich auf zweierlei Weise vorschlagen. Zum einen durch den Hinweis auf Auswirkungen. Ein inhaltlich treffliches Beispiel gibt der erwähnte Konflikt zwischen gregorianischer Gesangspraxis und der Tradition der Musiktheorie. Doch im Hinblick auf Luhmanns basishafte Leitdifferenz »System versus Umwelt« ist es viel besser, das Phänomen Musik von vornherein als einen Vorgang sinnlicher Wahrnehmung anzuerkennen und seine historische Auseinandersetzung mit der Leitdifferenz »Religion versus Vernunft« seinerseits als eine Leitdifferenz zu artikulieren. Sie lautete dann »Funktionalität versus Eigenleben der Musik«. Die Geschichte zeigt die Möglichkeit, für Ideen der Vernunft wie der Religion einzutreten und dabei Musik zu benützen. Dies wäre eine spirituelle Funktionalisierung der Musik. Die andere, weniger sublimale Möglichkeit wäre die einer politischen Instrumentalisierung. All dem kann sich Musik und können sich die, die sie vollziehen, musizieren und hören, verweigern. Musik soll dann zur Weltflucht oder emphatisch zur Kunst werden. Diese Differenz bezeichnet in etwa das, was Goethe mit seiner Reflexion meinte, Kunst sei das beste Mittel, um entweder die Welt zu verstehen oder ihr zu entfliehen. Der Vorteil solch einer Leitdifferenz liegt nicht nur in ihrer Beweglichkeit, sondern auch in ihrer Allgemeinheit. »Eigenleben der Musik« ist dann nicht etwas, das an die »Ästhetik«, an bestimmte Begriffsformulierungen von Baumgarten oder Kant und an die »autonome Kunst« gebunden ist, vielmehr ist es auch der hochmittelalterlichen mehrstimmigen Musik mit ihren *colores*, aber ebenso einem Hörer von Beethovens *Fidelio* bei einem politischen Staatsakt, im Grunde jeglichem Umgang mit Musik als Chance zuzugestehen.

Sobald man in solch einem System von Leitdifferenzen zu denken beginnt, verkomplizieren und relativieren sich dem untergeordnete Leitdifferenzen wie das uns Musikhistoriker geläufige Gegensatzpaar Kontinuität versus Diskontinuität in seinen diachronen und synchronen Zusammenhängen. Freilich, so sehr man auch Bestimmungsmerkmale »ver-

26 Ebd., S. 47.

27 Ebd., S. 19.

flüssigt« und in komplexe Abhängigkeiten stellt, bleibt es immer noch ein System – und muss es bleiben, um zu erklären, was eine europäische Musikkultur sei. Doch im Hinblick auf Luhmanns Theorie steht noch ein gerade für uns Kunstwissenschaftler wichtiges Problem zur Bewältigung an. Luhmann entwickelte sein System vielfach in Auseinandersetzung mit Charles Darwins Evolutionstheorie. Nach Darwin wird Selektion nicht durch einen Ordnungswillen, sondern durch die Umwelt ausgelöst. Luhmann sucht diese Spannung zwischen innerer Ordnung und der Herausforderung von außen dadurch in sein soziales System einzuholen, dass er eine Leitdifferenz von System und Umwelt vorrangig setzt. Sicherlich ist solch eine Vorstellung von System auch auf musikalische Vorgänge anwendbar (man denke etwa an die Geschichte musikalischer Gattungen oder an die Rezeptionsgeschichte dessen, was wir große Kunstwerke oder große Komponisten nennen). Luhmann kommt in seinem groß angelegten Theorieentwurf nur ein einziges Mal (aber an einer bezeichnenden Stelle) ausdrücklich auf die Kunst zu sprechen. Er erörtert die bekannte Gefahr, dass die menschliche Vernunft zum »Selbstläufer« werde. Als mögliche »Gegeninstanz« gegen ein »modernes Kontingenzbewusstsein« nennt er die »Kunst«²⁸, schiebt sie aber bald wieder beiseite. Für mein Verständnis ist emphatische »Kunst« die Gegeninstanz zum Ordnungswillen schlechthin, in ihr liegt die Chance, das Unvordenkliche fassbar werden zu lassen. Das Risiko des Unvordenklichen, das Kunst zur Erscheinung bringt, lauert freilich in jedem noch so bescheidenen Musizieren auf seine Chance. Sicherlich wird diese Gegeninstanz immer wieder ins historische Geflecht eingeholt. Aber es macht vielleicht den tiefsten Sinn vieler sogenannter Kunstwerke aus, dass sie in ihrer gestalteten Konkretheit dieses Unvordenkliche bewahren und uns so die Chance geben, es zu erinnern. Dieses Oszillieren an der Grenze von System-Bewahren und System-Vergessen und auch -Sprengen so sehr entwickelt zu haben, macht, meine ich, die Spezifik europäischer Kunst und auch einer europäischen Musikkultur aus.

Was ich bisher nicht als mögliche Leitdifferenz artikuliert habe und nur mit der luhmannschen primären Leitdifferenz System versus Umwelt erfasst habe, ist das Verhältnis von Eigenem und Fremdem. Gerade diese Differenz ist aber ein Thema, das sowohl meine Frage nach einem geeigneten Erfassen der »kulturellen Überlieferungen« als auch die noch ausstehende nach dem Wert eines neuen kulturellen Pluralismus – und darüber hinaus die politische Frage nach einer Verankerung der »europäischen Identität« im Kulturerbe oder der nach der Etablierung eines neuen Kulturbegriffs – betrifft. Ich will diese Diskrepanz in den Zielen nicht als Historiker versöhnen, aber den entscheidenden Unterschied zu präzisieren suchen. Denn historisch neu ist ein Aufeinandertreffen und Ineinandergleiten von Eigenem und Fremdem heutzutage natürlich nicht. Das politische Ziel einer hybriden »europäischen« Identität reagiert auf die Hybris der Nationalstaatlichkeit und des Kolonialismus. Man soll keine Regeln von historischen Entwicklungen aufstellen, aber auffällig ist doch Folgendes: In der Geschichte einer Leitdifferenz Eigenes versus Fremdes wie der anderen vorhin erwähnten war es stets so, dass ausschließende Vereinseitigungen (seien es dominante Ansprüche von Weltanschauungen, auch vom Eigenleben der Kunst im Ästhetizismus oder nun das Eigene gegen Fremde) zu Pathologien geführt haben.

Dies vor Augen hat in den Jahren um 1870 Jacob Burckhardt seine *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* geschrieben und das wechselseitig sich Bedingende der einzelnen Faktoren (wie Staat, Religion, Gesellschaft, Kunst usw.) betont, oder Friedrich Ferdinand Graf Beust (ein Sachse als österreichischer Außenminister) geklagt: Ich sehe Europa nicht mehr. Freilich, der schöne europäische Balance-Gedanke war damals und zuvor, vom Heiligen Römischen Reich zurück bis zu Karl dem Großen (und im Imperium Romanum war es auch nicht anders), stets von Machtkalkülen getragen. Es entstand jeweils ein Kräfteparallelogramm, in dessen Rahmen Kunst und Kultur Toleranz für ihre Wanderungen zwischen Eigenem und Fremdem erfuhren. Musik eignet sich dazu offensichtlich besonders gut. Schon Herodot staunte über das Wandern von Melodien zwischen den Ägyptern und den Griechen. Europäische Musikethnologen berichten von nicht weniger verblüffenden »Melodiewanderungen« zwischen Ethnien und unterschiedlichen Sprachfamilien. Bekanntlich ist das in der sogenannten Kunstmusik nicht anders. Das Spezifische an ihnen ist die jeweilige Mischung, die vielleicht auch durch die territoriale Konstellation erzwungene Auseinandersetzung zwischen dem von einer Gruppe als eigen und als fremd Empfundenen. Die weniger schöne Seite dieses schönen Spiels kultureller Kräfte brachte das Überlegenheitsstreben europäischer Mächte mit sich und deren und unsere Neigung, die ganze Erde mit europäischer Kultur zu beglücken. Dies hat spätestens seit Kolumbus in akzelerierender Weise bei vielen außereuropäischen Kulturen zu tief reichenden Identitätskrisen geführt.

Die europäischen Staaten haben ihre Kolonialreiche und ihren Großmachtstatus längst verloren. Deshalb hat sich aber in der kulturellen Wirkung nach außen und im Verhältnis von Eigenem und Fremden nicht alles geändert. Was sich seit dem Zweiten Weltkrieg änderte, wird in der Auffassung von Kulturgeschichte deutlich. In den 1960er Jahren haben Herbert Franke, Oskar Köhler, Joseph Vogt u. a. den Versuch unternommen, aus den Wechselbeziehungen zwischen unterschiedlichen staatlichen und kulturellen Einheiten einen Faden der geschichtlichen Entwicklung zu spinnen. Es entstand die siebenbändige *Saeculum Weltgeschichte*. Auch etablierte sich ein Forschungszweig Interkulturgeschichte. Heute bezweifelt man die Annahme einfacher kultureller Identitäten – und damit die klare Abgrenzung zwischen Eigenem und Fremdem (ja es fragt sich, ob die auf allgemeine Inhalte zielenden Begriffe »Eigenes« und »Fremdes« nicht besser durch Begriffe des Handelns wie »Aufmerksamkeit« und »Distanzierung« zu ersetzen wären) –, aktuell wird vielmehr der Hybridcharakter von Kulturen untersucht.

Dies erschwert natürlich auch den Umgang mit dem Begriff Europa. Aber zum Problem der Mischung kommt noch ein anderes hinzu, das sich aus der Geschichte der europäischen Moderne ergab. Georg Simmel sprach von einer »Tragödie der Kultur«²⁹ und meinte ihre sich aufsplittende Vielfalt, die dem Einzelnen die Identitätsfindung erschwere.³⁰ Inzwischen sind wir es gewohnt, die Moderne als ein Zeitalter der Differenzierung der Kultur anzusehen.

29 Georg Simmel, »Der Begriff und die Tragödie der Kultur« (1911), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 14: *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*, hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1996, S. 385–416.

30 Nebenbei bemerkt, erreichte dieser Vorgang ausgerechnet zur Zeit einer zentripetalen Nationalstaatlichkeit seine besondere Dynamik.

Die Begriffsprägung Postmoderne wendet sich gegen das in der Vorstellung eines Differenzierungsprozesses immer noch enthaltene Teleologische. In der politischen wie in der kulturwissenschaftlichen Debatte (auch in Europa, selbst im Verfassungsvertrag) wird ein Anerkennen der Pluralität, ein neuartiger Pluralismus verlangt. Was ist neuartig an ihm? Der Begriff Substanz hat sich aus der aktuellen Philosophie zurückgezogen und ist zu einer ökonomischen Vokabel geworden. Wohin die Reise gehen soll, wird in der Medienwissenschaft und deren Einschätzung des Entwicklungspotenzials klar. Paul Kennedy hat in seinem Buch *In Vorbereitung auf das 21. Jahrhundert* den Wandel in der Kommunikation als Erstes angesprochen. Dieser Wandel erfasst uns dank der Massenmedien alle, er ist global und unterminiert alte Vorstellungen von Europa. Wohl sind in Überfülle Fundstücke unserer »kulturellen Überlieferung« noch da, aber, wie es in einem Schlagwort heißt, als »Supermarkt des Vergangenen«. Was dahinter steckt, hat Wolfgang Hagen jüngst in einem Buch zur Medientheorie in den Titelbegriff »Gegenwartsvergessenheit«³¹ gebündelt. Die massenmedial erzeugte Gegenwart egalisiere die räumlichen Verhältnisse und habe eine besondere Zeitstruktur, nämlich die einer »Zeitkontraktion«: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ziehen sich in eine »aktuale Dimension«³² zusammen. Damit wird eine Befreiung von Zwängen der Vergangenheit wie von Erwartungen an die Zukunft erreicht. Aber eine (z. B. moralische) Botschaft hinkt der Anstrengung um Aktualität immer hinterher.³³ Was aber die Massenmedien und die von uns Wissenschaftlern sehr viel mehr geschätzten Speichermedien nicht überwinden können, ist ihr heideggerisches Gestell der Technik. Ob deshalb (wie der Berliner Philosoph und Kulturwissenschaftler Knut Eberling meint), »die Gegenwart des Menschen als ein technisch-mediales Konstrukt« erscheinen müsse,³⁴ bleibe dahingestellt. Mit Wolfgang Hagen liegt der entscheidende Unterschied darin, ob eine technisch programmierte Gegenwart in einem Kontinuum der Aktualität bloß »passiert« oder ob wir von einer »lebendigen« Gegenwart reden können.³⁵

Jürgen Habermas hat von einer drohenden Entgleisung in der Modernisierung der Gesellschaft gesprochen. Was solch einer Pathologie entgegenwirken kann, bringt die (von Thomas Meyer beargwöhnte) Rolle der »kulturellen Überlieferungen« für eine »europäische Identität« wieder stärker ins Spiel. Denn selbstverständlich leben wir nicht nur in einem Kontinuum der Aktualität. Das Neuartige allein macht nicht unsere sich wandelnde Situation aus, sonst wäre sie tatsächlich pathologisch. Eigentlich müsste es möglich sein, sie in einer Leitdifferenz zu charakterisieren. Eine solche Möglichkeit bietet Joachim Ritters These von einem komplementären und kompensatorischen Verhältnis zwischen dem raschen Wandel unserer Lebenswelt und unserem Bedürfnis nach einer Gegenkraft in etwas Beständigem und Vertrautem.³⁶ Aber was kann das noch in unserer differenzierten Kultur

31 Hagen, *Gegenwartsvergessenheit*.

32 Ebd., S. 7f.

33 Ebd., S. 13.

34 Eberling, *Aktualität des Archäologischen*, S. 26.

35 Hagen, *Gegenwartsvergessenheit*, S. 9f.

36 Joachim Ritter, »Die Aufgaben der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft« (1963), in: ders., *Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1974, S. 105–140. Siehe auch die Schriften von Reinhart Koselleck und Hermann Lübbe.

sein? Eben sehr Vielfältiges. Noch am ehesten lassen sich unsere Verhaltensweisen soziologisch nach Gruppen bündeln. Denn wir wollen mit unseren Identifikationen nicht nur jeder für sich einsame Grenzen nach außen ziehen. Aber dieses Gemeinschaft suchende Orientierungsbedürfnis ist seinerseits in differenzierte Rollen aufgespalten und vom Kontinuum der Aktualität herausgefordert. Das Reagieren kann in Sturheit oder in sich anpassende Variabilität münden: im Festhalten an der Musik der jeweils eigenen Jugend oder im sich identifizierenden Einklinken in die Aktualitätspunkte, die die Hitlisten anbieten. Unterschwellig wird solch ein Identitätsspiel seine Gegeninstanz (ich vermute, dies ist nicht nur meine Selbstbeobachtung) bei etwas finden, was auch säkulare Europäer als Reste von Religiosität oder anderer »vorpölitischer Werte« aus weltanschaulicher Tradition besitzen. Etwas bescheidener zur Musik: Auch wenn man annimmt, dass 90 Prozent der Europäer ganz gut ohne Bach, Mozart oder Beethoven – ganz zu schweigen von Schönberg oder Pierre Boulez – leben können, verträgt sich das immer noch damit, in der Musik dieser Komponisten einen Wert zu sehen, auf den zurückzugreifen eine offene Möglichkeit bleiben soll. Auch das ist stabilisierend.

Dieses mögliche Aufrufen des Vergangenen auf den Schauplatz der Gegenwart hat vielfältige Erscheinungsformen. Ich nenne nur einige Beispiele, die in verblüffender Weise zeigen, wie sehr Inhalte europäischer Kultur auch außerhalb Europas noch als Gegeninstanz zur Aktualität der Lebenswirklichkeit hervorgeholt werden:

- Musikethnologen machen die Erfahrung, dass ihr »westliches« (musik-) theoretisches Denken auch gegen ihren Willen von einheimischen Musikern neugierig aufgegriffen wird.
- In Argentinien, einem Land mit aktuell großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten, zeigt sich bei ehemals aus Europa eingewanderten Bevölkerungsschichten (nicht nur bei der sozialen Oberschicht) eine betonte Pflege »klassischer« Musik (in Buenos Aires gibt es im Radio drei Klassik-Sender).
- Am Mozarteum Salzburg sind über die Hälfte der Studierenden in künstlerisch musikalischen Fächern Ausländer, überwiegend Ostasiaten. Was zieht sie an: die im Vergleich zu ihren Heimatländern Korea oder Japan viel geringeren Studienkosten, die Aura von Mozart – oder der Wunsch, europäische Kunst »authentisch« zu erfahren?

Mit dem Hinweis, hier liegen noch erhebliche Reste eines europäischen Kultur-Kolonialismus vor, werden diese Phänomene nicht abzutun sein. Vielmehr sind sie auch als Teil einer globalen Hybridkultur zu sehen.

Zum Schluss sei noch ein in Richtung Musik pointierendes Resümee versucht und die zu Anfang an den aktuellen Diskussionen gemachten Beobachtungen wieder aufgegriffen. Der Konflikt zwischen Politik und Kultur ist eine der Perspektiven. Dazu ein drastisches Beispiel: In den europapolitischen Diskussionen ist im Moment das Thema der Integration der Türkei vorrangig. Eine Integration Russlands ist kein Thema. Für eine Integration der Türkei sprechen weltpolitische, aber (abgesehen von den heute teilweise umstrittenen Ideen Kemal Atatürks) kaum kulturgeschichtliche Überlegungen. Für eine Integration Russlands sprechen wiederum kulturgeschichtliche, den großen Bereich der russischen Orthodoxie einbeziehende Überlegungen, politisch dagegen spricht schlicht und einfach die Größe Russlands, die nicht in Balance zu den bereits vorhandenen EU-Staaten zu bringen ist. An-

schaulich wird so die Diskrepanz zwischen Realität und »offenem Projekt«³⁷ Europa und die Schwierigkeit, jene »Praxis des Wechselverhältnisses«³⁸ zwischen politischer und kultureller Identität, von der auch Thomas Meyer spricht, zu beleben.

Eine kleine und unauffällige Chance in dieser Konstellation bietet die Musik. Meine Überlegungen zur Rolle der kulturellen Überlieferung für eine europäische Identität liefern auf einen Appell hinaus, sich unverdrossen eines zwischen Bewahren und Sprengen oszillierenden Potentials großer Musik zu erinnern. Eine hybride Gegenwärtigkeit von Musik und damit eine schwindende Sinnhaftigkeit, Fremdes und Eigenes inhaltlich und in einiger Allgemeinheit zu bestimmen, kam bei Erörterung der neuen »Pluralität« in den Blick, mag diese Pluralität auch eine Sigmund Freud'sche Zukunft einer Illusion sein. Die kleine Chance liegt sozusagen einen Stock tiefer im Erkunden eines Erlebens, das allen Botschaften vorgelagert ist und auch eine Leitdifferenz »Funktionalität versus Eigenleben der Kunst« unterläuft. Damit ist den klanglichen Erscheinungen nach sehr Gegensätzliches, Lautes und Leises gemeint: theoretisch anvisiert in Karl Heinz Bohrer's Intensitätsästhetik (»Emphasisierung des Ästhetischen«)³⁹ oder in der Erfahrung von »reiner Intensität« in bestimmten Formen der Popmusik oder in Helmut Lachenmann's Überlegungen zum »Existentiellen« von Musik.⁴⁰ Symptomatisch ist aber auch die Konjunktur des Begriffs »Stille« in der Musik.⁴¹ Sicherlich ist Stille nichts Neues in und um Musik, man kann auch streiten, ob die Konjunktur bei Anton Webern oder John Cage begann. Selbst aus der Sicht von Adorno's Materialästhetik lassen sich die Erkundungen am Grat zwischen Aufklingen und Verstummen, das facettenreiche Aufsplittern von Klang und Geräusch als ein radikalisiertes Fortschreiten und ein Überwinden des »Verschlissenen« verstehen. Aber das Erkunden der Stille ist mit einer Entschlüsselung als Widerstand gegen einen herrschenden gesellschaftlichen Zustand, dessen Teil der Umgang mit Musik ist, nicht hinlänglich erklärt. Es findet sich bei Komponisten, die man als Nachfahren des Avantgardismus bezeichnen kann, aber auch in ganz anderen Musiksparten, etwa in der Filmmusik (seit Tōru Takemitsu in den 1960er Jahren). Erkunden von Stille meint eine Auseinandersetzung mit Elementarem. Da bietet vielleicht Musik besser als Dichtung und bildende Kunst eine Chance, ein Inneres, Inwendiges zu beleben. Was ich dabei der Musik zutrauen muss, sind – in der Formulierung Helmuth Plessner's – »unmittelbare Symbolisierungsmöglichkeiten«⁴².

37 Meyer, *Die Identität Europas*, S. 186.

38 Ebd., S. 107.

39 Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M. 1981; ders., *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a.M. 1989.

40 Der Sinn von Kunst heute sei »vielleicht der, den Menschen an sich zu erinnern, an Kräfte in ihm, die ungenutzt sind, während er verschlissen wird.« Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 129.

41 Wilhelm Seidel, Art. »Stille«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1760–1765; Gernot Gruber, »Stille und Musik. Prolegomena zu einer Geschichte ihrer Beziehung zueinander, in: *Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen; für Günther Pöltner zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhold Esterbauer, Würzburg 2003, S. 313–324.

42 Helmuth Plessner, »Zur Phänomenologie der Musik«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a.M. 1982, S. 59–65, bes. S. 62.

Aber wie findet diese kleine Chance der Musik zu unserem Ausgangsproblem zurück? Der Schweizer Komponist Klaus Huber hat vorsichtig in Frageform eine Antwort auf unsere Sorge, Zukunft könnte bloß die ›Illusion einer Zukunft‹ sein, gegeben: »Wäre [...] der schöpferische Prozeß ein möglichst vollkommenes Offensein und Gespanntheit in der Gleichzeitigkeit? Würde ihm gerade dies ermöglichen, etwas wie ›Zukunft‹ zu antizipieren? Könnte, müßte da nicht die schöpferische Arbeit dem gesellschaftlichen Sein in einem ganz bestimmten Sinn vorausleuchten?«⁴³ Bei aller Behutsamkeit ist dies doch eine sehr europäische Künstlerantwort, voll Vertrauen auf Kants »Einbildungskraft« und auf die *energeia* des Aristoteles. Ich weiß, die Perspektive solch einer Antwort kann sich wieder in Teleologie und alten Wertaxiomen verfangen. Aber ganz ohne sie wird eine ›europäische Identität‹ wohl ohne Seele bleiben.

Margaret Kartomi (Melbourne)

New Directions in the Discourse on Cultural and National Identity, with Special Reference to Europe and the European Union

This article presents a concept and classification of types of musical identity in culturally pluralist Europe in relation to some associated political and ethical questions that are discussed in Gernot Gruber's and Philip Bohlman's articles in this volume.¹ Based in part on my field research in Asia and Europe, I propose that five kinds or levels of musical identity be distinguished: that of an individual, a nation-state, large clusters of nation-states (as in Europe or Southeast Asia), an ethno-linguistic group, and an ethnic or national group in a diaspora situation.

Gruber's article deals in part with no less a topic than the implications of the recent intensive discussions about the culture of the nation-states of the whole of Europe (an example of my third level of identity) in this globalising era, including the states that found economic and political reasons for joining the European Union and others that wish to. The issue of European identity became topical in the wake of the recent constitutional amendment debate and the broadening of the European Union's membership. In a chapter devoted to Europe's future in Paul Kennedy's widely read book *Preparing for the Twenty-*

43 Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Max Nyffeler, Köln 1999, S. 429.

1 I wish to congratulate Gernot Gruber and Philip Bohlman for their courage in tackling some difficult topical issues concerning the ethnographic present in their articles. Discussion of controversial political and other contemporary issues have been anathema in the past to most music scholars, who have cited the difficulty in achieving an historical perspective as a main reason for it.

*first Century*², Kennedy discussed the issue of European identity but made little mention of culture, education, art and religion, referring instead mainly to global threats, changes in communication, automatisisation, finance, industry and agriculture. Gruber asks: should the discussion of European identity as a whole be conducted »with or without music«³? Given that the discrete music cultures of Europe's many nation states have thrived for so long on notions of national musical identity and difference rather than images of corporate identity, it is still difficult for the new Europe to speak of a European identity as a whole, one that is more than the sum of its parts. In the current political climate the debate emanates from of a desire for a European balance in the history of the West, Gruber argues. These questions are being raised as a reaction to previous national statehoods that resulted from 19th century processes of constructing national histories.

Bohlman's paper also introduced important cultural-political issues across contemporary Europe with his critical discussion of the persistent racial prejudice practised against three demonised minority groups: the Jews, the Roma and the Muslims. These communities (examples of my fourth level of identity) have crossed the borders of Europe's nation-states and have historically been displaced, expelled, or forced to fall silent (as Bohlman puts it). Just as 19th century colonial powers constructed an image of »Orientalism« in the Other that served to define imperial power in the West, spurious racist constructions of these three displaced peoples in Europe have become today's Other and continue to be used as tools of political control.

Basically on racist grounds, European Jews and their cultures were ostracised for centuries, resulting among other things in the Jews' massive displacement before and during World War II. Allegations against them, their musicians and music-cultures made on spurious economic and cultural grounds by neo-fascist groups continue in some quarters to this day. Another displaced European people are the Roma, who were maligned for centuries as untrustworthy gypsies, yet whose musical identity was subject to »theft« by European composers and others, who took Roma melodies and dance into mainstream European culture with little recognition of their source, while the society at large denied, and continues to deny, basic human rights to the Roma people.⁴ Abandonment of whole cultural identities is another result of imperialist, colonialist, technological, economic or political change, or combinations of these. The cultural identities of some other similarly oppressed peoples have been lost altogether.⁵

Bohlman's discussion of his third displaced group – the Muslims in Europe – may be related to colonial-era perceptions of Orientalism and its demystification by Edward Said.⁶

2 Paul Kennedy, *Preparing for the Twenty-first Century*, New York 1993.

3 This wording is taken from Gruber's paper title.

4 Other examples of a people who accuse their oppressors of theft of their visual and performing arts and their use as symbols of a nation-state with little or no compensation are the Indigenous Australians and the U.S. and Canadian Indians, many of whom have lived in poverty from their early colonisation to this day.

5 For example, of the c. 500 Indigenous Australian languages and cultures encountered at the beginning of the White settlement of Australia from 1788, well over half were lost decades ago and more are still dying.

6 »Three things have contributed to making even the simplest perceptions of the Arabs and Islam into

In an organised campaign to ostracise the varied Muslim populations of Europe, including migrant ›guest workers‹ from Turkey and elsewhere, the allegation has recently been spread in and beyond the media that Islam, being the major Other, is ›a culture‹ (as if there were but one Muslim ethno-linguistic group) that disapproves of music. The allegation is a half truth based on the orthodox Muslim practice of reserving musical performance for use outside the mosques, just as Quakers keep music out of their meeting houses in England and elsewhere. To spread the rumour that Muslims lack music is a malicious twisting of the truth to help construct and perpetuate the concept of the despised enemy, the Other. As Bohlman argues, rather than accepting differences of identity between mainstream European culture and the displaced Other in and beyond Europe, we would be better served by taking note of the commonalities between them and adopt a theory of their ›radical similarity‹ (e.g., on the musical level, their common practice of improvisation in some contexts). The problems could be resolved if people were to refuse to accept that an unbridgeable gulf exists between the Self and the Other (›Eigenbilder‹ und ›Fremdbilder‹), for the gulf itself was invented and is still perpetuated for dubious ends.

In a sense it is remarkable that musicologists raised the above issues at the 2004 congress held in Weimar, the historical city of Goethe, Schiller, Herder and Liszt. Questions about the political, racial and multicultural identity of Europe were unimaginable at the time of those luminaries who contributed so much to constructs of German artistic identity. Indeed, national sensitivities prevented them from being asked throughout much of the 20th century as well, given its tumultuous history of inter- and intra-state conflict and hard-won periods of peace, and despite efforts made near its end to unite Europe on the economic and political fronts. It is only with the recent political development of the European Union that discussions of the musical identity of Europe as a whole became a real possibility. The musical questions raised are, at root, political; indeed, they are related to the argument presented by some political scientists that the modern nation-state system is beginning to disintegrate.

The question now arises: how and why did the nation-state system and its constructs of cultural identity arise? A comparison of political maps of Europe over the past three centuries or so displays many shifting borders of discrete nation-states. Especially in the 19th century, many states insisted on creating a particular national, social, political and cultural (including musical) identity for themselves, based on the culture of their elite at a particular time.⁷ Each time a national culture was developed it was manipulated to augment the respective state's legitimacy. Nation-states tried to homogenise their peoples through policies that eliminated, marginalised or assimilated those peoples who deviated from the national norm. Except for those unfortunates who fell between the gaps, such as racial

a highly politicized, almost raucous matter: one, the history of popular anti-Arab and anti-Islamic prejudice in the West, which is immediately reflected in the history of Orientalism; two, the struggle between the Arabs and Israeli Zionism and its effects upon [...] both the liberal culture and the population at large; three, the almost total absence of any cultural position making it possible either to identify with or dispassionately to discuss the Arabs or Islam«. Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1978, p. 26–27.

7 Thus the Hapsburg monarchy, for example, became associated with a particular aristocratic musical identity created by its contemporary composers and musicians.

pariahs, refugees and stateless people, each European nation-state divided its populations into citizens and non-citizens, or aliens. The concept of the nation-state system that emerged in a group of centralised European territorial states from around the 16th century and gradually became the dominant form of political organisation in the 18th and 19th centuries involved the reconstitution of intrastate social relations and identity. Composers, musicians and other artists in, say, France or Italy played as crucial a role as the politicians and philosophers in the creation of their national imaginations, including appropriations of their particular concert-hall and folk or traditional music-cultures, languages, histories and traditions. Each nation's ethno-linguistic mix of people had its main and its subordinate identities, such as the dominant concert-hall tradition and the two folk art traditions of the subservient Roma and the Hungarian peasant class in Hungary. Thus, each nation-state invented⁸ a system of identities for its populations in which art, culture and politics were inextricable.⁹

An important recent change occurred recently with the widespread and still growing acceptance of the European Union. Only now, at the turn of the 21st century, is Europe's modern nation-state system beginning to modify – if not to disintegrate – in favour of a concept of European cultural unity that, despite some local differences, shares stylistic commonalities between its nations and ethno-linguistic groups. Thus, not only the economic and political unity but also the cultural identity of Europe can be discussed as a unifying measure vis-à-vis the cultures of the Middle East, North Africa, and other multi-state cultural units.

On first reading Gruber's paper, I was surprised that he, an Austrian musicologist from the land of Mozart, Schubert, and other native, resident or visiting composers of the classical music tradition, would seriously discuss the music of all Europe as one entity, despite the calls from the European Union to do so and the generalist books (such as Paul Kennedy's) that have recently encouraged that kind of thinking. However, it then occurred to me that if an imaginary man or woman from Mars¹⁰ or Venus were to look down on the Earth and listen to broadly-chosen musical samples of concert-hall music across Europe, she might be struck by the essential similarity between them rather than the differences, especially if compared with the complexes of traditional musics of communities and nation-states of Southeast Asia, or in sub-Saharan Africa, etc. The concept of harmony and counterpoint, for example, is found throughout European concert-hall music but is irrelevant in traditional Southeast Asian or Sub-Saharan African music, though after colonial contact began, the concept was adopted and adapted into the changing music-cultures of those two multi-state regions.

8 The main exponents of theories of the ›invention‹ or ›fabrication‹ of nationalism are: Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (revised ed.), London 1991; Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca, NY 1983; and Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, MA 1990.

9 The arguments presented in this paragraph are based on David Dutton, *Citizenship in Australia. A Guide to Commonwealth Government Records*, Canberra 1999, p. 9–13.

10 Bruno Nettl first proposed that an imaginary ethnomusicologist from Mars look down on Western music, especially Mozart's, to see it as part of the world's music. See Nettl ›Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture‹, in: *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989), p. 1–16, here: p. 2.

I then decided to compare the dominant traditional or classical musics in the three large regions just mentioned by drawing a diagram of each one in a separate cone, and inserting many smaller cones within each larger one to depict the relevant musical expressions of each ethnic group or nation-state that exists within it (one cone is presented in figure 1). The vertical axis represented the spatial element of the respective nation-state or region, while the horizontal axis depicted the time element, its tapering cone walls representing constructs of a nation's or group's identity over the relevant centuries.¹¹ Overlapping cones to depict the more complex results of contact (e. g., musical syncretism) between states and ethnic groups that cross over political borders of each region were omitted for clarity's sake.

To illustrate this idea, I have drawn a cone in figure 1 that depicts constructs of identity of the concert-hall music tradition among a sample of today's European nation-states, excluding constructs of identity of Bohlman's ethno-linguistic groups (for they would require a separate diagram).

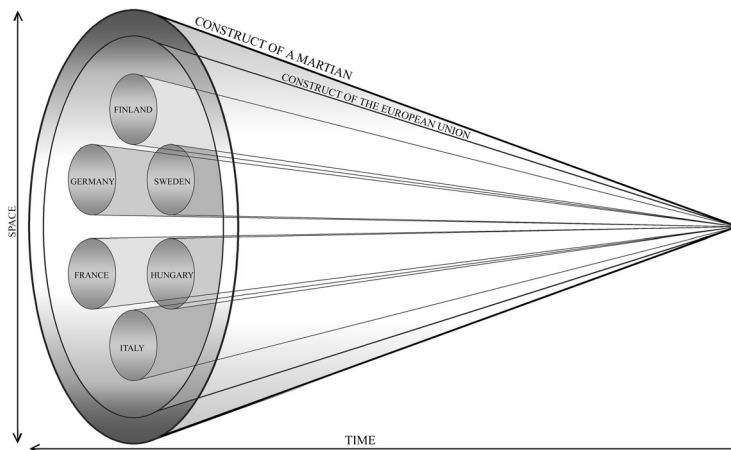


Figure 1: Constructs of Identity of Concert Hall Music Tradition Among European Nation-States (Samples Only)

The large outer cone represents a construct of the European concert-hall music tradition by an imaginary observer from a point on Mars, while the inner large inner cone depicts a construct by an observer from Brussels or the European Union. Only a sample of Europe's nation-states is drawn in the form of smaller cones within the two larger ones, the others simply being implied, as the Figure represents only the abstract principle of the borders of the sample of nation-states, not the ever-changing practice.

*

So far I have been discussing some of the factors that define identity, including music-cultural identity. But what is identity?

11 Rüdiger Schumacher suggested the history-depicting cone idea to me at the GfM Congress in Weimar.

It may be argued that identity is a mental construct that is usually created for personal, pedagogical/academic, socio-political or commercial reasons. Statements about identity are qualitatively different from statements of fact, for their relative lack of objectivity pre-empts their achieving the rigour that statements of fact normally require. Like similar broad concepts, such as those labeled ›music‹ and ›games‹, the general concept of identity is creative, expansive, ever-changing. As it extends beyond rationality, it is not satisfactorily definable as a general phenomenon that covers all cases; only particular concepts of identity can be defined with a degree of rigour. Constructions of music-cultural identity need to be seen as part of a larger picture that is determined by one's ideological position and one's place and time in history. Thus, Bohlman's paper distinguished between modern versus post-modern approaches, listing such determinants as geographical place, language, song, religion and other ideologies, race or ethnicity, and myth, history and genealogy under the modernist approach, and authenticity vis-à-vis hybridity, globalisation, and home culture vis-à-vis diaspora under the post-modern approach to an understanding of identity.

As intimated above, I wish to distinguish between five levels of musical identity: that of the individual, the nation-state, large clusters of nation-states (as of Europe or Southeast Asia), the ethno-linguistic group in its home environment, and the national or ethno-linguistic group in a diaspora situation. The individual, ethno-linguistic group and diaspora group have been neglected in our discussion to this point. I shall now comment on the individual level, then on the ethno-linguistic group, and finally on the diaspora group.

Musicians in some cultures speak of their own personal artistic identity in terms of the pedigree of their teachers, others in terms of their adherence to cultural norms (as in Thai classical tradition, which insists on musicians paying respect to their forebears by not changing the essential qualities of their classical pieces), and yet others to their own creative development of the styles of their forebears (as in the case of many contemporary European musicians). Those individual musicians in Europe who seek to define their own personal identity by tracing the genealogies of their teachers attribute the way they perform to a pedigree, or traditional ›tree‹. For example, the 2004 Prospectus of the St Petersburg Conservatoire reads:

The professors of violin at the conservatoire H. Wieniawsky (1835–1880) and L. Auer (1845–1930) founded a powerful Russian School of violinists. Auer's student, Y. Eidlén, and his colleague, V. Sher, brought up a whole galaxy of famous Russian violinists: M. Vaiman, B. Gutnikov, V. Ovcharek, M. Kommisarov, V. Liberman, K. Veksler and V. Spivakov. These individual artists' identities are built on that of their violinist-teachers.

There is a substantial literature that plots music-genealogical violin and other instrumental trees in Europe. Likewise, individual Indian musicians discuss their musical identity (or *gharana*¹²) in terms of their personal creative development as part of a network of pedigree master teachers throughout the generations. For example, singer A may build on the identity of his forebears by saying that he learned the art of vocal music from teachers B and C.

12 Chetan Karnani, *Form in Indian Music: A Study in Gharanas*, New Delhi 2005.

Similarly, singer B may recall that he learned from D, E and F, while singer C may say he learned from E but also from G. If the musical identity of such artists is graphically summarised by drawing a dot for each individual and linking them all up according to who taught whom, a complex network of patterns of genealogy is arrived at.¹³

Now to the matter of the identity of an ethno-linguistic, national or other group as opposed to an individual. Bohlman spoke on his lecture about the identity of three clusters of ethno-linguistic groups in the context of contemporary Europe as a whole, namely the Muslim, Jewish and Roma communities. How does the musical identity of an ethnic community or state differ from that of an individual? Group identity may be defined as »a sense of belonging, of memberships, of place, and of connection to a particular community«,¹⁴ whereas an individual belongs to him- or herself, or in some cases to a pedagogic genealogy. The sense of identity in ethnic and other communities refers to the way in which a people, such as the Roma, conceive of themselves and are perceived by others, as well as to some form of common cultural descent which marks them out as being substantially different from other communities. Royce defined ethnic identity as »the sum total of feelings on the part of group members about those values, symbols and common histories that identify them as a distinct group«.¹⁵

So ethnic identity is at least partly a sum of feelings about one's group. Yet the group is made up of smaller groups of individuals distinguished by gender, age, work pursuits and other factors. Let us look at another example of a group which I am studying at present: the Muslim people of the Indonesian province of Aceh, in Sumatra, Southeast Asia. On several field trips between the early 1980s and the present, I discovered that men, women, children, religious leaders, former aristocrats, bureaucrats, pedagogues, academics, and other groups in society all hold to slightly different colourings of an idea of Acehnese identity, adhering to the dominant construct but emphasising different parts of it according to their own particular kind of life experience. In this strictly gender-segregated society, women see their public identity as resulting from their provision of sustenance for the whole community and dance performances for female audiences only,¹⁶ while men see their identity as being symbolised (among other symbols) by the main family of instruments that they play: the frame drum (*rapa'i*), especially its largest form – the great, thunderous-sounding *rapa'i Pasè*¹⁷. These sets of frame drums, that measure up to a metre in diameter and were named after the first Muslim kingdom in Southeast Asia (the Pasai'Pasè, kingdom that was founded in the 1490s on present-day Aceh's east coast¹⁸), are played on grand governmental occasions and at

13 I am grateful to Wim van der Meer for referring me to the most recent literature on *gharana*.

14 Jeffrey A. Summit, *The Lord's Song in a Strange Land: Music and Identity in Contemporary Jewish Worship*, New York 2000, p. 22.

15 Anya Peterson Royce, *Ethnic Identity: Strategies of Diversity*, Bloomington, IN 1982, p. 19.

16 As an Acehnese proverb (»peunajoh timpan piasan rapa'i«) has it, communal unity at a celebration is represented by (the women's contribution of) refreshments/*timpan* cakes and (the men's contribution of) frame drum (*rapa'i*) playing.

17 Margaret J. Kartomi, »If a Man Can Kill a Buffalo with One Blow he can Play a *Rapa'i Pasè*«. How the Frame Drum Expresses Facets of Acehnese Identity«, in: *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore* 144 (2004), p. 39–88, here: p. 60–62.

all-night competitions, at which they serve to stimulate Acehnese pride in their glorious past, when local kings ruled over mighty kingdoms. Clearly, identity often has as much to do with political pride as artistic matters; for example, the frame drums have a long history, are involved in traditional custom, and are played in many genres of music, dance, story telling and theatre. Such artistic symbols as the *rapa'i* involve »a complex nexus of history, literature, language, social organisation, folk sanctions, standards of conduct, social and spiritual ideas, and aesthetic values«¹⁹. Those aesthetic values and precepts of moral conduct serve not only as a lens through which a people's social values may be seen, but also as powerful emotive and cognitive agents that can be used by political and religious leaders to inspire concerted action.

Finally I shall briefly discuss the identity of ethno-linguistic groups in a diaspora situation, which brings with it its own methodological problems. It is necessary to distinguish between situations of voluntary migration, as with the Baghdadi Jews who migrated around Asian cities in the past two hundred years,²⁰ and involuntary or forced migration, as with European Jews in World War II. The fictive super-family of Baghdadi Jews, who settled happily in new environments around Asia over the past two centuries to carry out their business pursuits, continued to adhere to deeply-held ideas of partial accommodation to their new environments and tried their best to resist change in their liturgical music and other concomitants of their identity, with some success. In some other ethnic-group histories, on the other hand, the trauma of separation from a homeland as a result of forced migrations and an initial inability to adapt to a new homeland may encourage various kinds of musical change to occur, as McCredie and others have found in their study of post World War II Jewish migrations from Europe to Asia and beyond,²¹ and as Reyes²² identified in her study of Vietnamese forced migrants in the United States.

Conclusions

Music can serve as a lens through which the identity of an individual or group may be viewed. Identity, however, is a mental construct. Due to its creative, expansive, ever-changing nature, identity as a general concept is not ultimately definable. Only particular concepts of identity can be defined with any degree of rigour.

As the concept of the identity of an individual or group excludes – by definition – those perceived as outsiders, it may easily engender negative judgments about them. Concepts of

18 Pasè is spelled in Acehnese, Pasai in Malayo-Indonesian.

19 Mordecai Kaplan, *Judaism as a Civilisation: Towards a Reconstruction of American Jewish Life* (1957), Philadelphia 1981, p. 178.

20 Studies of Baghdadi Jews' migrant route around South, Southeast and East Asia and the relative stability of their liturgical music are found in Sara Manasseh, »Religious Music Traditions of the Jewish-Babylonian Diaspora in Bombay«, in: *Ethnomusicology Forum* 13/1 (2004), p. 47–74 and in Kartomi, »If a Man Can Kill a Buffalo«.

21 Margaret J. Kartomi and Andrew D. McCredie, »Musical Outcomes of Jewish Migration into Asia via the Northern and Southern Routes c. 1780–c.1950«, in: *Ethnomusicology Forum* 13/1 (2004), p. 3–20, here: p. 10–16.

22 Adelaida Reyes, *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Philadelphia 1999.

identity may be employed for ethical or other positive ends in some situations. In some environments, however, they may involve the oppression of others' identities on racist or religious grounds; this may include the theft of key elements of a group's identity, the spreading of false rumours about an individual's or group's identity, or the total loss of one's cultural identity. Certain uses of identity, especially those involving imperial power and/or racial and religious intolerance, have resulted in the displacement or expulsion of a people, with the victims being either forced to remain silent or being able to protest and fight back for self-survival.

Musical identity exists on the individual as well as on the level of the group, in the latter case including the cases of a nation-state, a cluster of nation-states, an ethno-linguistic group, and a national or ethno-linguistic group in a diaspora situation. Musicians in some cultures speak of their own personal identity in terms of their artistic pedigree or genealogy of teachers, others in terms of their adherence to cultural norms, and yet others according to their creative development of styles of their forebears. Concepts of group identity are frequently based in part on historical memory and emphasise the primordial aspects of their particular ›glorious past‹. Due to pressures involved in adapting to a new home community, a diaspora group's identity changes in various ways, depending largely on whether its members migrated voluntarily or by force.

In our increasingly globalising world, clusters of nation-states are increasingly being viewed as large cultural units. It is therefore necessary to think beyond questions of individual, group and national identity and to conceive of complexes of music-cultural identity, such as those of the regions of Europe, Southeast Asia and Indigenous Australia, and to develop theories of complexes of regional music-cultural identities to that end.

Hans-Joachim Giegel (Jena)

Kultur – Identität und Differenz

Kultur tritt in Gesellschaftstheorien als eine Kategorie auf, die in Konkurrenz zur Kategorie der Struktur steht. Strukturelle Bedingungen reichen nicht aus, um gesellschaftliche Prozesse und Entwicklungen zu erklären. Fast immer ist Kultur in Bedingungsbeziehungen für gesellschaftliche Phänomene von Bedeutung. Kultur in diesem Kontext meint grundlegende Schemata der Weltauffassung und basale Wertorientierungen einer Gesellschaft. Gesellschaften sind nicht nur strukturell definiert, sondern auch im Hinblick auf ihre Kultur. Die okzidentalen Gesellschaften z. B. haben in einem über Jahrhunderte sich vollzogenen Prozess der Ausbildung ihrer Kultur ein kulturelles Orientierungsmuster entwickelt, das durch die Komponenten des Rationalismus, Individualismus, Universalismus und instrumentalen Aktivismus bestimmt ist. Kulturelle Muster dieser Art eröffnen und blockieren selektiv bestimmte evolutionäre Entwicklungspfade. Die Strukturveränderun-

gen, die in den westlichen Gesellschaften mit der Durchsetzung der funktionalen Differenzierung eingetreten sind, waren nur möglich, weil ihnen die kulturellen Leitorientierungen des dominanten kulturellen Musters entgegenkamen.

In den folgenden Überlegungen wird Kultur im Hinblick darauf betrachtet, wie sie sich in den verschiedensten Hinsichten auf die Differenzierungsprozesse in modernen Gesellschaften bezieht und gleichzeitig damit zur Ausbildung sozialer Identität beiträgt. Kultur wird hierbei wesentlich von der Seite ihrer prozesshaften Realisierung verstanden. Kulturelle Gehalte gewinnen ihre Existenz dadurch, dass sie kreativ produziert, durch Wiederholung befestigt, in einer bestimmten Intensität angeeignet, expansiv in andere Felder getragen, experimentell variiert werden usw.

I. Kultur und die Ausdifferenzierung funktional spezifizierter gesellschaftlicher Subsysteme

Alles Operieren in der Gesellschaft hat Auswirkungen auf die Kultur. In modernen Gesellschaften wird mit der funktionalen Differenzierung eine besondere Affinität bestimmter funktional spezifizierter Subsysteme zur Kultur erzeugt. Auch hier gilt zwar, dass alles gesellschaftliche Operieren, auch z. B. ökonomisches Kalkulieren und politisches Entscheiden, auf Kultur zurückgreift und umgekehrt dieses beeinflusst. Gleichzeitig bildet sich aber eine besonders enge Beziehung zwischen Kultur und bestimmten Subsystemen, wie z. B. Religion, Philosophie (mit ihren spezifischen reflexiven Operationen) und insbesondere Kunst, heraus. In diesen Subsystemen findet ein wesentlicher Teil der Arbeit an der grundlegenden kulturellen Semantik statt. Einerseits teilen diese Subsysteme mit anderen die mit der funktionalen Differenzierung hervorgerufenen Operationsweisen, andererseits haben sie eine spezifische Funktion in der Weise, dass sie an der Erstellung und Sicherung gemeinsamer Sinngrundlagen der Gesellschaft arbeiten und damit zwischen Differenzierung und Integration der Gesellschaft vermitteln.

II. Kultur und strukturelle Differenzierung der Gesellschaft

Kultur reproduziert in sich strukturelle Differenzierungen der Gesellschaft, insbesondere die vertikale Schichtendifferenzierung. Unterschiedliche Schichten haben einen unterschiedlichen Bezug zur Kultur und bringen unterschiedliche kulturelle Orientierungen hervor. Schichtung bedeutet nicht einfach eine Differenz der Verfügung über materielle Ressourcen. Jede Schicht muss spezifisch ihre Stellung zu anderen Schichten und damit zur Gesellschaft bezeichnen. Diese jeweils spezifische Selbstbeschreibung findet ihre Fortsetzung in der spezifischen Kultur einer Schicht, mit der diese sich einen eigenen sozialen Sinn zuschreibt.

III. Die Binnendifferenzierung der Kultur

Kulturelle Operationen und die durch sie erzeugten Artefakte, die kulturellen Werke, erheben einen Geltungsanspruch, mit dem sie ihre spezifische Gelungenheit behaupten. Damit

wird in die Kultur selber die Differenz von exzellenten und weniger bedeutsamen Werken eingeführt. Exzellente erfüllen aufgrund der Meisterschaft, die bei ihrer Herstellung am Werke war, die kulturell erhobenen Geltungsansprüche in einem besonderen Maße. Erst mit der Einführung der Differenz exzellent/nicht-exzellente kann sich der besondere Anspruch der Kultur geltend machen.

Neben und unabhängig von der Differenz exzellente/nicht-exzellente wirkt im Binnenraum der Kultur eine weitere Differenz, nämlich die zwischen hoher und niedriger Kultur. Bei dieser Differenz geht es um die Frage, ob und in welchem Maße ein Werk der Kultur sich den tiefer liegenden Sinnfragen einer Gesellschaft stellt. Als bedeutungsvoll erscheinen Ausprägungen der Kultur, wenn sie die grundlegenden Sinnorientierungen der Gesellschaft berühren. Bei jeder Form der Differenzierung der Kultur, insbesondere bei der sozialstrukturellen, greifen Selbstbeschreibungen auf die Differenz von hoher und niedriger Kultur zurück. In der Folge der vertikalen Differenzierung, wie sie sich in den Hochkulturen entwickelt hat, wird der Gegensatz der schichtspezifischen Kulturen als einer von hoher und niedriger Kultur beschrieben. Ähnliches vollzieht sich, wenn Gesellschaften auf die Differenz ihrer Kultur zu der der anderen Gesellschaften reflektieren. Schon einfache Stammesgesellschaften erfassen die Differenz der eigenen Gesellschaft zu den sie umgebenden als eine von hoher und, wie die Griechen später sagen, barbarischer Kultur. Eine solche in der Selbstbeschreibung vorgenommene Zuordnung kann dann wieder von außen beobachtet und diskreditiert werden, z. B. als Versuch einer Schicht oder einer Gesellschaft, mit Hilfe kultureller Distinktion symbolisch ein Herrschaftsverhältnis abzusichern. Damit stellt sich die Frage, ob die Beobachtung der Differenz von hoher und niedriger Kultur ihre Grundlage allein in Distinktionsstrategien dieser Art hat, oder ob es Gründe in der Sache gibt, die ganz unabhängig von solchen Strategien die Einführung dieser Differenz erfordern.

IV. Kultur und die Differenz zu fremden Kulturen

In der Selbstbeschreibung der Gesellschaft wird auch ihr Verhältnis zu anderen Kulturen bestimmt. Die ›fremde‹ Kultur wird dadurch beobachtbar, dass sie in die eigene Kultur übersetzt wird. Die Identität einer Gesellschaft erhält durch diese Fremdreferenz eine prägnante Form. Wie in jedes Verhältnis unterschiedlicher Kulturen zueinander wird auch hier die Differenz von hoher und niedriger Kultur eingeführt. Dem Zentrismus der beobachtenden Kultur entspricht die Tendenz, die fremde Kultur (z. B. als ›barbarisch‹) abzuwerten. Aber diese Verknüpfung ist keineswegs zwingend. Unter bestimmten Bedingungen kann eine Kultur sich auch als unterlegen bestimmen und daraus die Aufgabe ableiten, sich die fremde Kultur anzueignen. Ebenso wird durch Anerkennung des kulturellen Pluralismus und der Gleichwertigkeit der Kulturen die Abwertung einer fremden Kultur unterbunden. Eine kulturell gestiftete Identität muss also nicht zwingend sich in Form einer Missachtung des von ihr Differierenden und seines Ausschlusses behaupten. Die moderne Kultur ist reflexiv geworden. Auf einem hohen Abstraktionsniveau angesiedelt, besitzt sie das Potenzial, sich nicht einfach (mit dem Schema Kultur-Barbarei) anderen Kulturen entgegenzusetzen, sondern ihr Verhältnis zum Fremden zu reflektieren. Damit hat sie die Chance, sich (partiell) zu dezentrieren und in sich einen kulturellen Pluralismus zu tolerieren.

V. Die Differenzierung der Kultur in sich selber

Im Verhältnis der vielfältigen Elemente einer Kultur zueinander geht es nicht nur um die Differenz inhaltlich bestimmter kultureller Felder zueinander. Das Binnenverhältnis der kulturellen Gebilde wird insbesondere auch durch den spezifischen Anspruch bestimmt, mit dem sie ihre Geltung behaupten. So konkurrieren z.B. wissenschaftliche Theorien darum, den Anspruch auf Wahrheit, Kunstwerke darum, den Anspruch auf ästhetische Stimmigkeit einzulösen. Nicht Macht oder Einfluss bestimmen den Rang der Kulturgüter, sondern die Kraft, mit der sie ihre Geltung behaupten. Dieser Zusammenhang wird auch nicht dadurch zerstört, dass Kulturgüter nicht selten zur Realisierung kulturfremder Zwecke eingesetzt werden, so beispielsweise wenn die Hochbewertung von Kunstwerken nicht aus der Sache selber gewonnen wird, sondern mit dem Ziel der Realisierung von Distinktionsgewinnen erfolgt. Kultur gibt der Gesellschaft die Möglichkeit, unabhängig von kulturfremden Zwecken, etwa von ökonomischem Nutzen und politischer Effektivität, eine Identität ausbilden zu können. Wenn die Geltung von Kulturgütern sich nur von kulturfremden Zwecken her bestimmen würde, könnte Kultur keine Autonomie erlangen. Ihr Geltungsanspruch würde nicht mehr die Differenz zu anderen Geltungsansprüchen behaupten können. Kultur hätte ihr Potenzial zur Ausbildung von Identität eingeübt.

VI. Die Differenz zwischen dem Potenzial und der faktischen Realisierung von Kultur

Eine letzte Differenz, in der Kultur sich bewegt, ergibt sich daraus, dass Kultur nicht einfach ein faktisches Geschehen ist, sondern sie aus sich heraus im Hinblick auf ihre faktische Realisierung Geltungsansprüche stellt. Mit jeder Konstituierung einer kulturellen Figur ist ein solcher normativer Anspruch verbunden. Es geht dabei nicht nur, wie etwa im Fall des ästhetischen Geltungsanspruchs, um die Geltung, die die Ausgestaltung einer bestimmten kulturellen Figur beanspruchen kann, sondern auch darum, inwieweit das bereitgestellte Potenzial kulturellen Sinns in der faktischen Aneignung ausgeschöpft wird. Gesellschaften können sich ihre Kultur in umfassender Weise aneignen, sie können aber auch die ihr kulturell eröffneten Möglichkeiten verspielen. Es ist deswegen unzureichend, davon zu reden, dass eine Gesellschaft eine Kultur hat. Wesentlich ist, in welchem Ausmaß sie sich die Potenziale ihrer Kultur erschließt. Gerade im Verhältnis zum kulturellen ›Erbe‹ gewinnt diese Differenz eine zentrale Bedeutung. Ein kulturelles Erbe ist nicht einfach vorhanden (oder auch nicht vorhanden), sondern verlangt eine aktive Realisierung der in ihm enthaltenen Möglichkeiten. Es ist deswegen auch ein wesentliches Merkmal der Kultur, unruhig im Hinblick darauf zu sein, ob sie die ihr verfügbaren Möglichkeiten sich angeeignet hat.

VII. Kultur, Differenz, Identität

Aufgrund der Beziehung zu vielfältigsten Differenzierungen ist die kulturelle Konstitution von Identität komplexer als die Identitätsbildung, wie sie auf der Grundlage der Zuschreibungen anderer Funktionssysteme erfolgt. Während in den letzteren Identitäten in der Regel in

einseitiger Form fixiert werden, ist für kulturell definierte Identitäten, gerade wie sie sich in modernen Gesellschaften entwickeln, charakteristisch, dass ihnen differente Optionen offenstehen. Die Ablösung des kulturellen Sinns von seinen sakralen Grundlagen versieht die Identitätsbildung mit neuen Freiheitsspielräumen. Auch in der Moderne kann sich Identität auf sich, in Differenz zu Anderem, zurückziehen. Sie kann aber auch aufgrund der vielfältigen Differenzen, in denen sie sich bewegt, sich den Potenzialen des Anderen, desjenigen, was sie nicht ist, öffnen. Kulturell definierte Identitäten sind in der Regel fragiler und beweglicher als auf anderer Grundlage konstituierte. Dies gilt insbesondere für die Moderne und ihre Tendenz, im Spiel der Differenzen die Fixierung kultureller Gehalte aufzulösen. Die kulturell definierte Identität der Moderne ist so wenig einseitig fixiert, dass umgekehrt eher das Spiel mit dem Anderen ihre Identität auszumachen scheint. Dazu passt auch das Misstrauen der Moderne gegen eine mögliche Fixierung der Identität und eine damit verbundene Tendenz, das Andere auszuschließen, zu verschweigen, zu verdrängen usw. Die Kritik an dem exklusiven Charakter, den die europäische Kultur der Moderne sich teilweise zuschrieb, kam nicht von außen. Paradoxiertweise ist hier die immer mitlaufende kritische Reflexion auf eine sich fixierende Identitätsbildung selbst schon Ausdruck einer ganz anderen Tendenz, nämlich der, sich dem Anderen zu öffnen. Das, wogegen die Kritik sich richtet, ist im Grunde schon immer in Frage gestellt. Unter den Bedingungen der Moderne ist viel weniger die Fixierung als die Diffusion der Identität ein Problem. Die Tendenz, sich dem Anderen zu öffnen, macht es zum Problem, eine bestimmte Identität und ihre Gültigkeit zu behaupten. Während die Identität, wie sie sich in anderen Teilsystemen herausbildet, eher zur Fixierung tendiert, erscheint im Kontrast dazu die kulturelle Identität eher als frei flottierend.

Eine zusätzliche Schwierigkeit der kulturellen Identitätsbildung resultiert aus dem reichen Potenzial, das die moderne Kultur bereitstellt. Je weniger die Chance besteht, dieses Potenzial auszuschöpfen, um so weniger kann es überzeugen, dem, was selektiv als Kultur angeeignet wird, verbindlich Gültigkeit zusprechen zu wollen.

Mit den sozialen Pluralisierungsprozessen wird auch die Differenz von hoher und niedriger Kultur unklar, weil sie nicht mehr durch eine klare Differenz zwischen sozialen Schichten gestützt wird.

VIII. Kunst

Kultur bildet nicht nur den Rahmen für die ›Innenseite‹ gesellschaftlicher Sinnbildung (und damit für die eingeübten Praktiken von Lebenswelt und funktionalen Subsystemen), sondern thematisiert in bestimmten Formen (insbesondere der Kunst) auch das in den routinierten Praktiken Ausgeblendete (das ›Außeralltägliche‹). Kunst bringt Unruhe (Differenz) in die Kultur, indem sie in Form der Verdichtung und Vertiefung von Sinnbildung über das kulturell Definierte hinausweist. Indem sie gesellschaftliche Sinnbildung kontingent setzt, stellt sie einen spezifischen Anspruch auf Wahrheit. Im Zuge des Reflexivwerdens der modernen Kultur muss die Kunst auch noch diesen ihren Wahrheitsanspruch der Kontingenzerfahrung aussetzen (sich zu sich selber in Differenz setzen). Die Distanz, mit der sie dem sozial Tradierten und damit Selbstverständlichen entgegentritt, führt sie nicht zu einem

Ort, von dem aus sie selbstsicher operieren könnte. Wie kein anderes Subsystem der Gesellschaft ist Kunst sich selbst gegenüber misstrauisch. Stärker noch als andere kulturelle Gebilde ist Kunst deshalb durch Identitätsdiffusion bestimmt. Die Sicherheit, die sie den an anderen Orten aufgebauten Identitäten bestreitet, kann sie auch in sich selbst nicht finden.

Gegenüber dieser prinzipiellen Unsicherheit ist Kunst aber auch wiederum eine Form der Sinnartikulation, die eine unbedingte Anerkennung der von ihr geöffneten Perspektive verlangt. Die Wahrnehmung der Welt, die im Alltagsleben sich in vielen Kleinstserfahrungen verliert, wird durch Kunst so fokussiert, dass eine besondere Nähe zu den erfahrenen Dingen erzeugt wird. Die Unbedingtheit, mit der sie die Anerkennung der von ihr eröffneten Perspektive verlangt, ist es, was an Stelle einer fixierten Identität tritt. Überzeugend kann sie nur in dem Maße sein, wie sie durch Meisterschaft der Darstellung (ästhetische Stimmigkeit) gedeckt wird. Aber auch diese ist kein Ort letzter Sicherheit, weil sie nur im Spiel der ästhetischen Erfahrungen und der aus diesen gespeisten ästhetischen Diskurse sich bestimmt. Kunst ist mehr noch als andere Kulturgüter in der Lage, die Dominanz unserer gewohnten Erfahrungen zu durchbrechen, Weltsichten zu erweitern und bisher blockierte Sinnmöglichkeiten zu erschließen. Dies führt wiederum zu einer offenen Dynamik der Identitätsbildung, die jeweils realisierte Fixierungen der Identität wieder verflüssigt. Identität ist in der Moderne nur noch in der Form einer solchen dynamischen Bewegung zu denken.

II Tradition versus Geschichte

Abgrenzung und Aneignung

Thomas Schipperges (Leipzig) und Joachim Steinheuer (Heidelberg)

Einführung

›Tradition‹ benennt jene Kontinuität, in die hinein ›Geschichte‹ ihre Akzente setzt. Geschichtliche Wahrnehmung ist immer selektiv, sie sucht innerhalb einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen Zusammenhänge, Entwicklungslinien oder Tendenzen zu begreifen und offene Prozesse in der Vergangenheit zu synthetisieren oder vereinheitlichend zu deuten. Dabei fokussiert oder gewichtet sie zwischen parallelen, konkurrierenden oder sogar konträren Teilkulturen. Kulturelle Identität ist wahrnehmbar, indem sie sich ins Verhältnis setzt zu anderen Teilkulturen, als Aneignung oder als Abgrenzung. Teilkulturen der Musik stehen sich regional, ästhetisch, historisch, gesellschaftlich geschichtet gegenüber.

Immer wieder wird in jeglicher Geschichte, sowohl der politischen als auch der Musikgeschichte, die Erfahrung des Vordringens von Fremdem in die eigene kulturelle Wirklichkeit wirksam. Dabei kann es sich gleichermaßen um die Begegnung mit regional Fernem wie auch mit historisch nicht (nicht mehr oder noch nicht) Vertrautem handeln. Die Wahrnehmung dieses Fremden bewegt sich zwischen den Polen Affinität und Bedrohung. Affinität wird zum Movens, um in Neubestimmung oder Erweiterung der eigenen Identität aneignend in fremde (regional ferne) oder fremd gewordene (historisch entrückte) Wirklichkeitshorizonte einzudringen, sie zu holen oder zurückzuholen in den Kontext der eigenen Kultur. Ein Beispiel für den ersten Fall ist die etwa durch Reisen oder die Weltausstellungen ausgelöste Faszination für außereuropäische Musikkulturen wie bei Félicien David oder seit der Jahrhundertwende bei Debussy und anderen; für den zweiten Typus die ebenso missverstehende wie eben darin eigenschöpferische Wiedererweckung der Antike durch die Renaissance. Auch die Affinität der Romantik zum Mittelalter hat in der Wieder-Holung von Tradiertem eigene Geschichte geschrieben. Bedrohung wird dagegen zum Movens für Abgrenzungsprozesse, die regional oder historisch Fremdes abwehren oder zurückdrängen sollen und damit entweder der Wahrung einer als gefährdet erfahrenen Identität, Teilkultur oder Kultur bzw. gerade umgekehrt zur Loslösung oder Befreiung von einer als zu eng oder übermächtig erlebten Tradition dienen. Abgrenzung kann dabei über bloßen inneren Rückzug oder starr restauratives Beharren hinaus in unterschiedlicher Weise geschichtswirksam und identitätsstiftend werden – in einer geschärften Erfahrung des ›Identischen‹ oder auch in aggressiver Wendung gegen Einflüsse oder Traditionen. Historische Beispiele für den ersten

Typus wären etwa William Byrds oder auch Arnold Schönbergs musikalische Auseinandersetzung mit ihrem religiösen Standort; unterschiedliche Grade von aggressiven Wendungen werden in den scharfen Polemiken über die italienische Musik im Frankreich des Ancien Régime, in der Forderung nach einer *Ars gallica*, im Streit über den ›Wagnerisme‹ oder im vorsätzlichen Traditionsbruch von Futurismus oder Dadaismus deutlich. Die Vielfalt des historisch Disparaten und geographisch Nähergerückten bietet ein breites Spektrum, aus dem gezielt Schwerpunkte herausgehoben werden können: die Konfrontation des Komponisten mit einem Prozess, in dem Ausgrenzung des Tradierten selbst bereits Geschichte ist; Konfrontation mit dem Fremden aus dem Gefühl des Ungenügens an der eigenen Kultur; Bedrohung der eigenen kulturellen Identität durch Geschichte; Möglichkeiten und Grenzen interkultureller Identität; Aneignung und Abgrenzung von Geschichtlichem aufgrund traditioneller ästhetischer Konstituierung; gebrochene Aneignung von geschichtlich Neuem.

Der Roundtable sucht solche Aneignungs- und Abgrenzungsprozesse vor dem Hintergrund ihrer auch historisch reflektierenden Wirksamkeit an Schnittstellen der Musik, Literatur und Bildkunst des 18. bis 21. Jahrhunderts zu diskutieren. Im Gespräch stehen dabei neben dem Komponisten Henri Pousseur Wissenschaftler aus drei verschiedenen Fachdisziplinen: Dörte Schmidt (Musikwissenschaft), Nicolas Davey (Philosophie) und Hans Joachim Kreutzer (Literaturwissenschaft).

Kreutzers Betrachtungen zum »Ableben ehrwürdiger Abgrenzungen« lenken den Blick zurück auf Weimar als Wurzel des bis heute wirksamen und nur scheinbar paradoxen Phänomens einer globalisierten Nationalkultur. Goethes Begriff von ›Weltliteratur‹ verweist auf die selbstverständliche Anverwandlung von Entrücktem im Sinne einer Einheit von Tradition und Geschichte, sei es des zeitlich Fernen wie in der Anverwandlung der Antike und ihrer Werte, sei es regionenüberschreitend durch nationale Identitätsbildung am Leitfaden eines universalen Welterbes.

Davey setzt seine Überlegungen vom umgekehrten Blickwinkel an: der Beobachtung nämlich, von Nietzsche schon prophezeit, einer zunehmenden Auflösung universaler Normen und übergreifender Bindungen. Der globalisierte Blick bereitet freilich nicht nur einer Fragmentierung und nivellierenden Neutralisierung den Boden. Erst über die Wahrnehmung von Spezifik und Differenz eröffnet sich die Möglichkeit einer Veranschaulichung des Selbst im Anderen. In diesem Sinne basiert Geschichte als dynamischer und kreativer Prozess nicht auf Identität, sondern auf Identitätssuche.

Schmidt analysiert das Streben nach einem voraussetzungslosen Komponieren in den musikästhetischen Debatten der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg als ein Spannungsverhältnis zwischen einer latent aggressiven, möglichst vollständigen Abgrenzung von Überkommenem, verstanden als radikale Loslösung oder Befreiung, und einem Gedächtnisverlust, der eine traumatische Bindung an Tradition impliziert. Gegen die Preisgabe oder den Verlust von historischer Dimension setzten eine Reihe postserieller Komponisten ein aus individueller Erfahrung erwachsendes Erinnern, das nicht auf die Gesamtheit von Tradition oder Sinn- und Verweisungszusammenhängen zielt, sondern, wie etwa beim späten Luigi Nono oder György Kurtag, bruchstückhaften Charakter besitzt; allerdings vermag vielleicht gerade in solchen Erinnerungsfragmenten anders als etwa in bloßer Retrospektion erneut so etwas wie Wahrheit aufzuscheinen.

Pousseur beschreibt zunächst seinen eigenen kompositorischen Weg als Ausbruch aus der rein negativen, auf Traditionsverweigerung gründenden Haltung des Serialismus hin zum Versuch einer in vielfältige Richtungen sich öffnenden Verallgemeinerung der kompositorischen Sprache, die auf Einengungen, Beschränkungen und Abgrenzungen aller Art verzichtet. Eine solche Haltung ermöglicht kompositorisch auch wieder Traditionsbezüge u. a. in Form direkter Zitate oder gar Anverwandlungen ganzer Werke der älteren Musikgeschichte, doch gleichzeitig auch ein neuartiges Nachdenken über eine umfassende, allerdings nicht als System verstandene harmonische Logik, wie sie sich etwa im Konzept von Intervall-Netzen konkretisiert, sowie über eine gleichermaßen auf historische wie ethnische Modelle rekurrierende, auf weitgehende Öffnung hin angelegte Mikrotonalität. In einem weiteren Schritt sucht Pousseur den Parallelen zu diesen Tendenzen in seinem eigenen Schaffen und Denken bei seinem Freund und Kollegen Hans Zender nachzuspüren, der ursprünglich seine Positionen in einem eigenen Referat vortragen wollte und nun für den Kongressbericht einen ergänzenden Beitrag zu Pousseurs Doppelreferat verfasst hat.

Wenn dieser in seinem mündlichen Vortrag in Weimar betonte, dass die zeitgenössische Musik gleichsam zwei Flügel besitzen müsse, einen, der in die Zukunft vorausgreift, und einen, der die Verbindung zur Vergangenheit nicht abreißen lässt, so gemahnt dieses Bild an jenes dreifach geflügelte Wesen, als das einst Hildegard von Bingen in einer ihrer Antiphonen Kraft der Weisheit darzustellen suchte:¹

O virtus sapientie,	O Weisheit voll Urkraft –:
que circuiens circuisti,	Kreisend umgreifst Du das All,
	alles umfaßt Du, die ganze Welt
comprehendendo omnia	auf einem Weg,
in una via, que habet vitam	in einem Zug,
	der da voll ist des Lebens.
tres alas habens,	Mit dreifachem Schwingen schwingt dieser Zug:
quarum una in altum volat	Der eine Flügel schwebt hoch in die Höhen,
et altera de terra sudat	der andere müht sich mühsam auf Erden,
et tertia undique volat.	ein dritter aber schwingt rund um das All –:
Laus tibi sit,	Lob sei Dir, o Weisheit,
sicut te decet,	Lob, wie sich's gebührt
o sapientia.	und immerdar Lob!

Tradition also versus Geschichte? Tradition lässt sich nicht auf feste Überlieferungen reduzieren, auf Gewohnheiten, das Festhalten am Erprobten. Denn Tradition lässt sich weder als kulturelles Erbe festhalten noch zurückweisen durch den Versuch, sich normierter Erfahrung und gefestigter Erinnerung entgegenzustellen. Tradition lässt sich nicht halten, weder zurückhalten noch vorhalten. Dieses Verständnis von Tradition wäre eine Selbsttäuschung über den Gang der Geschichte. Und Geschichte ist mobil, uneindeutig, kreativ. Sie erneuert sich pausenlos, zeigt sich geprägt vom Wechselspiel zwischen Wunsch

¹ Hildegard von Bingen, *Symphonia. Gedichte und Gesänge*, Lateinisch und Deutsch, hrsg. von Walter Berschin und Heinrich Schnipperges, Gerlingen 1995, S. 26f.

und Handeln. Geschichte repräsentiert Kontingenz, die Möglichkeitsaura auch in scheinbar Vertrautem. Über Geschichte begreifen wir kulturelles Erbe als Dialog. Die Idee »Tradition versus Geschichte« lässt sich so nutzen als hermeneutisches Konstrukt zur Erfassung kultureller Komplexität.

Aneignung und Abgrenzung – das impliziert jedenfalls nichts weniger als ein Gegensatzpaar. Es deutet sich hier vielmehr Dynamik an, ein Antrieb, der zugleich wegführt vom Verständnis von Identität als etwas Gegebenem oder gar Unwandelbarem. Womit wir es zu tun haben, das sind immer die Produkte historischer und sozialer, regionaler und nationaler Praxis. Es sind auch institutionelle Arrangements oder kulturelle Deutungen. Aneignen und Abgrenzen ist ein offener Vorgang. Er läuft immer auf Spurensuche hinaus. Und er setzt das kulturelle Gedächtnis voraus, ein Gedächtnis, das auch im Bereich der Musik in jedem Falle über die Musik hinausweist. Und nicht umsonst ist Mnemosyne die Mutter aller Musen.

Henri Pousseur (Brüssel)

Wege, Annäherungen, Kreuzungen

Präliminarien

Der Vortrag wurde nicht im Voraus verfasst, sondern nach einem in Zusammenarbeit mit Hans Zender sorgfältig erarbeiteten Plan improvisiert. Er bestand zu einem guten Teil aus Klangbeispielen, die durch Projektionen ergänzt und vom gesprochenen Wort quasi-spontan kommentiert wurden. Eine niedergeschriebene Fassung hat ganz andere Anforderungen. Je nach den Bedürfnissen ist die Diktion des Vortrages manchmal beibehalten worden und manchmal nicht. Der einführende und der abschließende Teil wurden breiter entwickelt als im Vortrag. Eine Biblio-Diskographie im Anhang sorgt für den Ersatz der Klangbeispiele und für weitere Vertiefung der behandelten Stoffe.

Eigentlich waren an diesem Morgen zwei Hauptvorträge geplant: Hans Zender sollte sich mit mir die Zeit teilen, und wir wollten über verschiedene Themen reden, die uns beide in besonderem Maße (und in letzter Zeit mehr und mehr) interessieren und zu einem dialogischen Austausch zwischen uns geführt haben.

Aber Hans Zender war es dann durch eine Orchestertournee, die er leiten musste, nicht möglich, anwesend zu sein. Wir haben schließlich gemeinsam mit Detlef Altenburg vereinbart, dass ich diese »Antiphonie« auf meinen schwachen Schultern sozusagen zweistimmig zu tragen versuchen würde (was natürlich eine gewisse Gefahr der Einseitigkeit – trotz guten Willens – bedeutet).

Ich bin etwas älter als Zender – ein kleines Jahrzehnt – und habe die Auseinandersetzungen der 1950er und beginnenden 60er Jahre aktiv miterlebt, die er als junger Künstler sehr aufmerksam verfolgte und die auch ihn – allerdings aus etwas entfernterer und sicher unter-

schiedlicher Perspektive – am Anfang seiner schöpferischen Tätigkeit beeinflusst haben. Er kam aus einer Richtung, die Bernd Alois Zimmermann eröffnet hatte; wir ultra-radikalen Serialisten hatten dazu, ich muss es gestehen, ziemlich abweisend gestanden. Aber obwohl wir uns noch nicht persönlich kannten, war die Dialektik uns gemeinsam und hat unsere Schritte einander immer näher gebracht.

Hans Zender hat vielleicht manche meiner Vorlesungen in Darmstadt gehört, die – wenn ich mich recht entsinne – nicht später als 1963 stattfanden, und sicher auch manche meiner späteren Schriften wie »L'Apothéose de Rameau. Essai sur la question harmonique«¹ gelesen. Aber unser erster beruflicher Kontakt fällt erst in das Jahr 1985 (oder das Jahr davor), als er mir für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg den Auftrag eines Werkes zum Bachjahr erteilte, dem ich in Form einer 13-Minuten-Kompression der *Goldberg-Variationen* unter dem Titel *Nacht der Nächte* nachkam. Von da an entwickelte sich eine Freundschaft, in der die Kompositionsfragen dominierten.

*

Die serielle Ideologie, deren Verfechter ich für ein Jahrzehnt war, gründete sich auf der Vorstellung der Tabula rasa, das heißt einer möglichst systematischen Abwendung von der klassisch-romantischen Rhetorik und vor allem von allen ihren grammatikalischen Mitteln. Die extreme Exklusivität (die manche als »verallgemeinerte Serialität« bezeichnet haben, die ich aber bald als »enge« Serialität – vielleicht etwas tollkühn, in metaphorischer Anlehnung an die zwei Stufen der Relativitätstheorie Einsteins – dargestellt und dann verworfen habe, da meines Erachtens nach eine wirkliche Verallgemeinerung noch zu entwickeln ist) hatte schon am Beginn des 20. Jahrhunderts bei fortgeschrittenen Geistern einige Vorläufer gehabt, etwa in Konzepten wie A-tonalität, A-thematik, A-periodizität usw.

Wir hatten um 1950 vor allem unter dem prägenden Einfluss von Pierre Boulez Anton Weberns Auffassung des Zwölftonsystems in dieser – zur Vergangenheit rein negativen – Weise gedeutet und als solche zu unserem Modell erwählt, dabei den Akzent auf Asymmetrie legend (was die Einseitigkeit unseres damaligen Verständnisses bezeugt). Wir wussten zwar, dass wir damit etwas Positives suchten (das uns im Werk des Wiener Meisters keimhaft, aber mit größter Schärfe erleuchtet hatte) und uns neue, vielleicht verdrängte Aspekte des (Zusammen-)Klanges und der musikalischen Zeit (wieder?) verfügbar machen wollten. Aber dieses leidenschaftliche Bedürfnis wurde von einer Scheu begleitet, von dem fanatischen, von manchen Leuten als terroristisch angesehenen Befehl, jede uns regressiv erscheinende Anspielung auf Bekanntes zu vermeiden. Das war vielleicht – ja wahrscheinlich – notwendig, um möglichst tief in das Neue einzudringen. Aber nachdem die wichtigsten konstruktiven Errungenschaften gesichert waren, konnte es ohne die Gefahr einer Erstickung nicht lange so weitergehen.

So kamen schon in der ersten Hälfte der 50er Jahre allerlei Mittel ins Spiel, um die Gefahr einer schädlichen »Entropie« allmählich zu überwinden. Ich will sie kurz aufzählen, um möglichst bald zu unseren Hauptthemen zu kommen:

¹ In: *Revue d'esthétique* 21 (1968), S. 105–172. Dt. als *Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik*, übers. aus dem Französischen, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Klaus Stichweh (= Texte zur Forschung 52), Darmstadt 1987.

Einerseits der Zugriff zu elektroakustischen Mitteln, die es erlaubten, die Klangpalette (allmählich, und doch bald ziemlich breit) zu erweitern und somit der Begrenztheit der nachwebernschen Chromatik zu entgehen. Das führte dazu, dass wir uns noch weiter vom ›traditionellen Klang‹ und seinen Formen entfernten (eine Eroberung, die eine – eher kurze – Zeit, und nur für manche, durch das Bestehen auf dogmatischer Abstraktion eingeengt wurde).

Andererseits – ziemlich gleichzeitig – der Wille, sich vom ›punktuellen‹ Denken vollständig zu befreien und eine Gruppentechnik einzuführen, die es nicht nur erlaubte, durch momentane selektive Vereinheitlichungen größere Zeitspannen für die bedeutungs- und ausdrucksgerichtete Artikulation zu gewinnen, sondern auch eine erheblich höhere Vielzahl an (jetzt globalen, ganze Tonscharen angehenden) Wahrnehmungsqualitäten freizulegen. (Hier war anfangs aber die Harmonik – d. h. die Dimension der Tonhöhenrelationen in allen Richtungen und auf allen Strukturstufen und ihre von der Geschichte, wenigstens in manchen wichtigen Richtungen, schon weit erforschten Reviere – fast gänzlich ausgeschlossen.)

Endlich kam auch noch die Beschäftigung mit ›offenen‹ Formen als ergänzender Faktor hinzu, der ein verwandeltes System der musikalischen Produktionspraxis wenigstens vorwegnahm, etwa im Sinn von Ernst Blochs Begriff der ›Probe aufs Exempel‹. Aber diesen Punkt werden wir hier kaum berühren.

*

Hier muss ich einige Absätze meinem eigenen ›Sprung‹ widmen, der meine ganze folgende Laufbahn, aber auch die Begegnung mit Zenders Forschungen klarzustellen erlaubt.

Anfang 1960 machte ich persönlich den Schritt, den ich ›*refus du refus*‹ (Verweigerung der Verweigerung) genannt habe und der mich für etliche Jahre von den Hauptströmungen der offiziellen ›Neuen Musik‹ (an der ich ja so großen Anteil gehabt hatte) entfernte. Ich wollte meine musikalische ›Sprache‹ noch viel weiter und in viele Richtungen (beispielsweise zuerst der geschichtlichen, was mich etwa der zimmermannschen Zielsetzung näher brachte) wieder öffnen.

Davon überzeugten mich vier Argumente, die sich meinem künstlerisch-handwerklichen ›Gewissen‹ mehr und mehr aufgedrängt hatten:

a) Unsere Abneigung bezog sich weniger (oder gar nicht) auf die großen Errungenschaften unserer ›Vorfahren‹ als auf die allgemeine, elementare Syntax, von der sie Gebrauch machten (des Öfteren in mehr oder weniger polemischer Weise). Wir sahen die verinnerlichte Ideologie dieses allgemeinen Idioms als teilhabend am und mitverantwortlich für den geistigen Zustand unserer westlichen Gesellschaft an sowie für die (noch ganz nahen) Gräuel, die sich daraus ergeben hatten. Persönlich hatte ich also immer einen sehr intensiven Kontakt zu den ›Werken der Meister‹ behalten, aber ohne mir die geringste, auch noch so verfremdete Anlehnung an ihre Schreibweise zu erlauben. Nun wollte ich diese ›Spaltung meiner Persönlichkeit‹ und die damit verbundenen Einengungen beenden.

b) Die Informationstheorie lehrt uns, dass gewisse Verfahren (denen wir manchmal in dieser oder jener, wenn nicht in vieler oder gar aller Hinsicht verfallen waren) auf Homogenisierung und damit auf wachsende Entropie zielen; die ständige Anwendung aller Möglichkeiten in den musikalischen Parametern gehörte dazu. Es war also notwendig, wollte man eine wirkungsvolle Musik (im ethischen Sinn!) hervorbringen, wieder stärkere

Selektionen und Kontraste (beispielsweise auf klanglich-harmonischem, aber auch auf rhythmischem, ja sogar auf makrorhythmischem Boden) einzuführen.

c) Eine philosophische Reflexion ließ mich erkennen, dass man, solange man das Gegenteil von etwas zu machen versucht (denn darauf lief es ja hinaus), als dessen quasi-photographisches Negativ abhängig bleibt. Man muss sich von der reinen Antithese in Richtung einer (wenn auch nur langsam, fast asymptotisch sich annähernden) Synthese zu bewegen trachten.

d) Der Extremismus, den wir betrieben hatten, schien uns von unseren Mitmenschen, selbst den progressiven, immer mehr zu entfernen. Auch ein nur teilweiser Zugriff auf weniger fremde Mittel würde uns vielleicht ihnen wieder näher bringen. Dieses Argument hat sich bis jetzt zweifellos als das am wenigsten haltbare erwiesen. Denn wenn auch die ›neue‹ wie überhaupt die ganze ›klassische‹ Musik im Laufe der letzten Jahrzehnte der großen Mehrzahl der Menschen immer fremder und unbekannter geworden ist (aus hier nicht zu ergründenden, wahrscheinlich vor allem ökonomisch-politischen Ursachen), so hat sich meines Erachtens in den kleinen Kreisen der offiziellen Neuen Musik eine Reihe von Klischees entwickelt, die sich eher aus einem status quo der Empfindungskriterien und, wenn auch in oberflächlicher Weise, einer Verfestigung der etablierten Stereotypen ausgebildet haben. Also stieß die Idee, frühere Erfahrungen in die breite Palette der verfügbaren Mittel wieder aufzunehmen (und zwar nicht, um irgendein ›Neo-...‹ oder ›Post-...‹ hervorzurufen, sondern einfach um weiterzukommen in Richtung der genannten Verallgemeinerung), sowohl auf die sich verbreitende Ignoranz (die glücklicherweise, manchmal sogar im Laienpublikum, ihre Ausnahmen hat) wie auch auf eine Verachtung und Zurückweisung seitens arrivierter Kollegen (und vor allem ihrer organisatorischen Förderer), die ihren Platz an der Sonne durch schon kristallisierte Formeln zu verteidigen vorzogen.

Um es kurz zu sagen, ich hatte für mich die Aufgabe durch eine vereinfachende Formel zusammengefasst: Wie kann ich etwa die Grundprinzipien der harmonischen Gebilde eines Monteverdi mit denen Anton Weberns auf einen gemeinsamen Nenner bringen? (Lustigerweise ist das M das ›Gegenteil‹ von W, und selbst die Zeichnung der Buchstaben deutet einerseits auf eine durch Schwere erzielte Stabilität und andererseits auf ein Auseinanderfliegen!) Etwas entwickelter: Wie kann ich nicht nur gegensätzliche Zitate in eine wirkungsvolle Relation bringen, sondern eine verallgemeinerte, multiparametrische Metagrammatik entwickeln, die es mir erlaubt, durch alle möglichen und scheinbar unvereinbaren Elemente überzeugend hindurchzuwandern? Wie kann ich also eine Meta-Sprache hervorbringen, in der es viele verschiedene ›Zimmer‹ gibt (auch hier muss man nivellierende Entropie vermeiden!), die aber frei miteinander kommunizieren können? Und ich nahm mir vor, dieses Ziel durch einen allmählichen Prozess zu erreichen, der wahrscheinlich viele Jahre, wenn nicht das ganze Leben in Anspruch nehmen würde, wollte ich doch diesen Prozess durch alle Gebiete des Bekannten und Unbekannten führen, ein Vorhaben, das eigentlich nur in – bewusster oder unbewusster – kollektiver Arbeit zu einem lohnenden Ergebnis führen kann.

Es gab auch (ohne an die Beispiele in der Musik- und überhaupt Kunst- und Kulturgeschichte zu denken, die sich auf die Verarbeitung präexistierender ›Texte‹ stützten) in

der unmittelbaren Vergangenheit und selbst bei den Schöpfern, die wir oben als die ›fortgeschrittenen‹ angesehen haben, eine Reihe von ermutigenden Exempeln. Schönberg beispielsweise hat schon in den frühen Zwölfton-Werken Anspielungen auf Tänze der vorrevolutionären Zeit oder auf Kabarettmusik der 1920er Jahre nicht gescheut (die sich sogar dem Jazz, wenn auch etwas unbeholfen, annäherten). Auch in seiner späteren, ›amerikanischen‹ Periode hat er eine fächerartige Strategie der Erforschung sehr unterschiedlicher harmonischer Idiome entwickelt (ohne bis zur Konfrontation innerhalb eines Werkes zu kommen). Und selbst Webern hat trotz der extremen Neuheit seiner Syntax sich in seiner letzten Periode auf traditionelle Formschemata gestützt, die er durch pluralistische, wenn nicht gar widersprüchliche Kombinationen in ganz neue Prinzipien übersetzte, um ›größere‹, den mahlerschen Dimensionen (seine eigene Formulierung!) sich annähernde Sätze zu bauen. Von Berg ganz zu schweigen, aber der Name Zimmermann muss hier wieder erwähnt werden, um die ›Modulation‹ zu unseren Hauptthemen endlich dem Ziel zuzuführen!

Für mich wurde in dieser Zeit das Werk Stravinskis (den manche Serialisten so verachtet hatten) – beispielsweise seine Ballettmusik *Agon*, zu der ich 1971 einen großen, analytischen Artikel verfasste (der mich für eine Zeit lang von manchen alten Freunden weit entfernte) – von entscheidender Bedeutung. Ich behauptete und behaupte, dass er Webern näher ist als Schönberg, indem er nämlich Weberns positive Diskontinuität, wie ich das hier kurz nennen möchte, auf höherer, breiterer Formebene als der der Einzeltöne oder der höchst reduzierten Tonkonstellationen realisiert hat. Mit einer ›Treue‹, die von der fast inexistenten persönlichen Bekanntschaft mit Weberns Werk bis zur bewundernden Entdeckung durch Robert Crafts erster Quasi-Gesamtaufnahme führte, hat er verschiedene Grade eigener, aber verwandter Konzentration durchlaufen: Die *Symphonies d'instruments à vent* via *Symphonie de psaumes* bis zu den *Requiem-Canticles* beispielsweise bilden eine (auf und ab laufende) Progression der Ausbreitung von relativ homogenen, gleichzeitig aber sich voneinander schroff abhebenden Formteilen. Und das ist nicht alles: Auch seine Harmonik, zu oft als ›klassisch mit falschen Tönen‹ betrachtet, lässt sich in ähnlicher Weise deuten.

*

Des jungen Zenders Einstellung zu all diesen Fragen und Ergebnissen kann man in seinen damaligen und auch neueren Schriften wiederfinden. Er könnte ja auch selber eines Tages (den ich bald erhoffe) auf meine hiesigen Worte reagieren. Man wird aber feststellen, dass am Anfang nicht unwichtige Unterschiede, aber auch große Ähnlichkeiten schon vorhanden waren:

Weberns neues Paradigma, wie ich es zu definieren versuchte, ist nicht weit entfernt von Zenders Grundkonzept der »Gegenstrebigkeit«². Und ich selbst habe mich sehr früh in Widerspruch zu manchen meiner seriellen Freunde gebracht, indem ich die Vorherrschaft der Wahrnehmung (und die ›Werkzeug-Funktion‹ der Berechnung und Kombinatorik) wie auch die ›Natürlichkeit‹ der harmonischen Gegebenheiten verfocht – um nur zwei Beispiele zu nennen. Auch meine frühe Beschäftigung mit den fernöstlichen Kulturen (zuerst,

2 Hans Zender, »Gegenstrebig Harmonik«, in: *Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten*, hrsg. von Hans Rudolf Zeller (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2003, S. 167–208.

neben der bildenden Kunst, Lao-Tses *Tao-Te-King*) und mit den Weltkulturen überhaupt kann hier angeführt werden.

Wir wären also endlich reif, um wirkliche Parallelen zwischen unseren beiden Werken und Vorstellungen zu studieren, selbstverständlich auch, um die Besonderheiten eines jeden hervorzuheben.

Ich möchte diese Studie in drei große Abteilungen unterteilen:

1. Bezug zur Geschichte und zu den charakteristischen Stilen
2. In vertiefter Sicht: neue, durchsystematisierte Harmonik (ohne irgendeinen Anspruch auf Totalität!)
3. Als Hilfe dazu: verschiedene Ausblicke auf ›ethnische‹ Richtungen

1. Bezug zur Geschichte

Eines der Werke, die Zender einem breiten Publikum bekannt machten, ist seine *Winterreise*. Es hat ihm aber auch mehr oder weniger harsche Kritiken eingebracht. Tatsächlich scheint es ein extremes Beispiel an Zitat-Technik darzustellen. Zender hat sich aber klar über die Natur dieses Werkes (beispielsweise im CD-Beiheft) ausgesprochen. Es handelt sich offensichtlich nicht nur um eine Instrumentation des schubertschen Klavierparts, aber auch nicht – wie er betont – um eine oberflächliche Bearbeitung. Er hat sich Schuberts Musik zu Eigen gemacht und dann eine eigene ›Lektüre‹, besser noch eine eigene Wiedergabe (im höchsten, hermeneutischen Sinn von ›Interpretation‹) des schubertschen Vorhabens, eine Übersetzung in eine teilweise neue (mehr oder weniger, je nach den Liedern), ja in eine eigene Tonsprache geliefert, die aber von der schubertschen grundsätzlich und zentral genährt bleibt.

Zuerst ein Beispiel, das sich noch ganz an das schubertsche Modell anlehnt: das berühmte Lied (das mich schon in der Kindheit rührte) »Gefrorene Tropfen fallen«. Der schubertsche Notentext ist praktisch beibehalten, aber die von Zender hinzuerfundene Instrumentalkomposition gibt dem Stück ein ganz eigenes Gesicht.³

Daneben finden wir (und zwar nicht in einfacher chronologischer Anordnung) stärker eingreifende Stücke. Man kann die ›Schritte‹ nennen, die ziemlich lang das erste Lied (»Gute Nacht«) einleiten und allmählich mehr und mehr Anspielungen auf das Folgende (durch welches sie ja überhaupt erzeugt wurden) enthalten. Ähnliches gilt für *Die Post*. Und wir können die vielen ›Madrigalisen‹ (musikalische Zeichen mancher ›äußerer‹ Gegebenheiten) anführen, seien sie instrumentaler oder motivischer Natur. Das manifestiert mit großer Kraft den semantischen Willen, der schon bei Schubert (mit seinen eigenen, historisch bedingten musiksprachlichen Mitteln) eindeutig vorhanden war, woran das neue Werk an manchen Stellen auch klar anknüpft. Aber meistens handelt es sich um ganz eigene hinzuerfundene Zeichen, die tief in der Grammatik verwurzelt sind und verändernden Einfluss auf sie ausüben. Ein Beispiel dieser vielschichtigen Transmutation zwischen Form und Bedeutung ist das lange letzte Stück des Zyklus, *Der Leiermann*. Aber auch das relativ kurze Stück *Mut* (länger als bei Schubert) mit seiner filmartigen Schnitt- und

3 Dieser Sachverhalt wurde im Vortrag an einem Klangbeispiel erläutert.

Wiederholungstechnik, seinen wichtigen Transpositionen und weiteren, geringeren Verwandlungen ist ein frappierendes Exempel der engen Verzahnung von Form und Inhalt (das Zögern, das besiegt werden muss?).

So kann man an jedem Stück besondere Merkmale aufweisen und sich dem allgemeinen Sinn des Werkes nähern, der durch die Nebeneinanderstellung und das Ineinandergreifen verschiedener Verfahren (manchmal zeitlich voneinander entfernt) sich entfaltet.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass ich in derselben Schaffensperiode ein ähnliches Projekt lange gehegt und endlich vollbracht habe, nämlich ein ganzes Werk um einen berühmten Liederzyklus, hier Schumanns *Dichterliebe*, aufzubauen. Wenn auch die Intention bis zu einem gewissen Grad eine verwandte ist, so sieht die Ausführung dieses *Dichterliebesreigen-traums* ganz anders, manchmal viel größere, scheinbar weniger respektvolle Freiheiten gegenüber der Vorlage nehmend, aus. Das Werk ist aus einer Liebe zu Schumann entsprungen, die in der frühen Jugend schon sehr intensiv war, sich aber bei der Analyse des Zyklus in meiner Kompositionsklasse in den frühen 1970er Jahren noch beträchtlich vertieft hat. Seitdem träumte ich von der Möglichkeit, eine große Paraphrase zu komponieren, in der meine Arbeit und ihre Werkzeuge das Werk – das mir eine solche Potenz an Entwicklung zu enthalten schien – aufschlagen und entfalten würden, so dass eine möglichst untrennbare Identifikation zwischen den sukzessiven Autoren hörbar würde. Der Traum – dem zuerst eine Veröffentlichung meiner Analyse vorausging und der mich periodisch in Anspruch nahm, ohne dass ich Zeit und eine hinreichende Vorstellung von den einzusetzenden Mitteln hatte – konnte erst zu Beginn der 1990er Jahre verwirklicht werden.

Die 16 Lieder bestimmen in ihrem Hauptcharakter die 16 Großteile des ununterbrochenen ›Flusses‹, die in derselben Reihenfolge wie im Quellenwerk erscheinen. Aber innerhalb eines jeden Großteils sind die 16 Lieder wiederum in verschiedenen Proportionen und Kombinationen anwesend.

Die Struktur dieser Form (die sich auf der bemerkenswerten – in der unverzerrten Originalfassung fast wie eine ›Reihe‹ fungierenden – Folge von 16 verschiedenen Tonarten aufbaut) ist in meinem Buch *Parabeln und Spiralen*⁴ ausführlich beschrieben. Hier nur zwei Andeutungen: Im ersten Großteil des Stücks ist am deutlichsten herauszuhören, wie sich der Vorgang der 16 Unterteilungen, von einem Hauptton aus- und durch die ›16-Ton-Reihe‹ hindurchgehend bis zum vollständigen, aber in einer geregelten Weise ›verzerrten‹ Lied vollzieht. Danach aber gibt es permutative Veränderungen dieser großen internen Formenreihe sowie Evolutionen der musikalischen Sprache, zum Beispiel harmonische, was sich in der großen Formkurve des siebzigminütigen Stücks gut nachvollziehen lässt.⁵

Die harmonischen Probleme, die in dieser Komposition meinem bis dahin entwickelten Handwerk einige Schwierigkeiten bereiteten, deren Lösung aber diesem Handwerk auch Fortschritte ermöglichte, führen zum zweiten Abschnitt, der der Harmonik gewidmet ist.

⁴ *Parabeln und Spiralen. Zwei Hauptaspekte eines Lebenswerkes*, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder (= Signale aus Köln 5), Münster 2002.

⁵ Auch hier wurde der mündliche Vortrag durch Klangbeispiele ergänzt.

2. Neue, durchsystematisierte Harmonik

Wie in der Einleitung erwähnt, fing ich Anfang 1960 an mit der Suche nach einer harmonischen Logik, die mir eine breite Erforschung und eine neue Bewertung der Vergangenheit (zuerst unserer eigenen) ermöglichte. Ich wusste, dass ich mich dafür erneut in die ›Schule der Geschichte‹ (die mich seit jeher analytisch und deutend beschäftigt hatte) begeben musste. Also war eine systematische Arbeit mit Zitaten, ihrer Kombination und den Bedingungen ihrer fruchtbaren Vermählung der erste Schritt, den ich zu machen hatte. Aber ich wollte mich nicht damit begnügen und suchte nach einer möglichst gemeinsamen, wenn auch untergründigen (Meta?)Grammatik. Allmählich fand ich ›logische Werkzeuge‹, die zuerst sehr simpel und elementar waren, aber doch schon interessante Resultate ergaben und mir beispielsweise erlaubten, zwischen extremen Gegensätzen progressiv zu vermitteln, und die meine Zitatstrukturen sowohl umrahmen und zusammenhalten als auch von innen her erläutern und (für das Ohr) rechtfertigen konnten.

Meine Überzeugung (die mich schnell in Konflikt mit anderen Mitgliedern unserer Richtung gebracht hatte), dass Weberns Harmonik auf denselben ›natürlichen‹ Gegebenheiten des Klangs und des Hörens beruhte wie alle anderen, sogar die klassisch-tonale, nur umgekehrt angewandt, war mir dabei hilfreich. Ich fand, dass gewisse seiner harmonischen Felder – in gewissem Sinn alle, aber manche besonders deutlich – auf regelmäßigen Intervallverteilungen beruhten, und zwar in einer den tonalen Akkorden und Akkordverbindungen vergleichbaren Weise (innerhalb einer zwar sehr unterschiedlichen Polyphonie), wie sie beispielsweise Rameau in manchen seiner Tabellen beschrieben hatte (und die man rudimentär schon bei Guido von Arezzo, auf Modalität angewandt, finden kann). Nur waren die vorherrschenden Intervalle eben radikal verschieden und brachten ein umgekehrtes Ergebnis hervor: statt zentripetalen nun zentrifugale Gesamtrelationen.

So kam das Konzept der Intervall-Netze zustande, dessen Erfindung ich mir gar nicht zuschreiben möchte, denn in gewisser Weise sind alle skalenförmigen musikalischen Grundlagen auf solche Konstruktionen zurückführbar; ich habe sie nur allmählich verallgemeinert. Nachdem ich mit ihnen in *Votre Faust* in kleinen, danach zusammengesetzten Einheiten experimentiert und sie dann in *Miroir de V.F.* und vor allem *Couleurs croisées* in breiterem Maßstab angewandt hatte, konnte ich in *L'Apothéose de Rameau*⁶ eine erste theoretische Beschreibung vorlegen. Aber ich habe seitdem an der Vertiefung, Erweiterung und Differenzierung, an der Geschmeidigkeit und Anwendbarkeit dieser Methode gearbeitet und sie praktisch allgemein (in vielen Abwandlungen) in meiner kompositorischen Arbeit genutzt. Ein Beispiel hierfür ist das 1990 entstandene *Aquarius-Memorial*, das ich in meinem Buch *Parabeln und Spiralen* ebenfalls erläutert habe.⁷

Schon das »Imaginäre Interview«, das Hans Zender 1975 herausgab, zeigt, dass er sehr früh, wahrscheinlich noch früher als zu diesem Zeitpunkt, in den akuten harmonischen Fra-

6 Dieses Buch wurde zwar sehr gut ins Deutsche übersetzt, aber sehr schlecht vertrieben. Wenige Jahre nach der Ausgabe wurde es vom Handel zurückgezogen!

7 Im Vortrag habe ich Auszüge aus dem Werk, das ich in den 1990er Jahren im Auftrag der Universität Leuven und in memoriam Karel Goeyvaerts komponierte, zu Gehör gebracht und erläutert.

gen der Neuen Musik ein wichtiges Kapitel seiner Forschung erkannte (während schon die Tatsache, dass es sie gibt, vielen spezialisierten Geistern noch gar nicht aufgegangen ist).⁸

Im selben Jahr hatte ich für Rohan de Saram das Solocello-Stück *Racine 19e de huit-quarts* – neunzehnte Wurzel aus zwei – komponiert, das auf einer ungewöhnlichen Temperatur basiert, die ein Fibonacci-Zwischenglied zwischen unserer Zwölfton-Unterteilung und dem von Christiaan Huygens im 17. Jahrhundert vorgeschlagenen 31-Stufen-Raster darstellt und von der ich ausdrücklich erwartete, mich mit ihr nicht-westlichen Modi anzunähern. (Schon 1953 hatte ich für *Domaine musical*, wo das Stück nicht aufgeführt werden konnte, mein einziges streng serielles Stück – im Sinn der damaligen Pseudo-Verallgemeinerung – für drei in Sechsteltönen gestimmte Klaviere komponiert. Seitdem habe ich mich immer wieder – wenn auch diskontinuierlich – mit dieser Frage auseinandergesetzt.)

Zender selbst spricht mit Nachdruck von reinen Intervallen (ein Kapitel, das mich auch als Chorsänger und -dirigent schon lange unbefriedigt ließ) sowie von (zum Teil damit verbundener) Mikrotonalität. Man findet bei ihm in dieser Zeit eine Reihe von Werken, die diese Probleme thematisieren und mit verschiedenen, nicht notwendigerweise kongruenten Möglichkeiten experimentieren. Auch hat er schon früh eine theoretische Abhandlung über die uralte chinesische 12-stufige Tonleiter vorgelegt, die ja nicht gleichstufig temperiert war, sondern sich auf einfache Proportionen zwischen höheren Obertönen als diejenigen stützte, die in der westlichen Theorie des Mittelalters und der Renaissance verwendet wurden (und die nicht über die Primzahl 5 hinausgingen).

Die Suche mündet bei Zender in den 90er Jahren (bis zum Anfang unseres neuen Jahrtausends) in zwei außergewöhnlich ambitionierte, umfassende und bemerkenswerte Arbeiten großen Umfangs, die erste kompositorischer Natur, die zweite ein regelrechter theoretisch-technischer Traktat.⁹

Als ich vom Komponisten die CD mit den zwei ersten Teilen von *Shir Hashirim* erhielt und anhörte, wurde ich von einer seltenen Bewunderung erfasst. Und als dann die zwei weiteren Teile in der Form von Audio-Kassetten folgten, wuchs meine Verblüffung und gleichzeitig meine Ehrfurcht ins Extreme.

Das mehr als zweistündige Werk, das aus dem (deutsch- und hebräischsprachigen) Hohen Lied entwächst und sich in vier Großteile gliedert, die den vier Jahreszeiten, aber als Perioden des Lebens, des Schicksals und der affektiv-geistigen Reife in wahrhaft ozeanischen Maßstäben entsprechen, ist harmonisch auf einem höchst kohärenten System aufgebaut, das seine Wurzeln zwar in vergangene Erfahrung taucht, aber in seltener Vollkommenheit auch ganz neue Perspektiven aus den rezentesten Errungenschaften gewinnt.

Das Grundprinzip ist die reine, natürliche Obertonreihe, aber sozusagen mit sich selbst gekreuzt. (Nur kurz möchte ich hier das Solohorn-Stück nennen, das ich in den 80er Jahren komponierte und das sich auf »nicht-korrigierten« Obertönen entwickelt. Vor allem in den hohen Lagen erreicht man damit interessante mikrotonale oder nichttemperierte melodische Bildungen.) Eine aus der elektronischen Musik wohlbekannte Einrichtung,

8 Der Text ist wiedergegeben in: Hans Zender, *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden u. a. 2004.

9 Zender, »Gegenstrebige Harmonik«.

der Ringmodulator, dient ihm sowohl als physikalisches Modell als auch als symbolisches Beispiel. Wie man weiß, werden zwei eingegebene unterschiedliche und modulierte Frequenzen vom Ringmodulator als ihre Summe und Differenz ausgegeben (jedenfalls im Idealfall, wo es sich um einfache Sinustöne handelt; komplexere Gebilde, auch rein harmonischer Natur, etwa Grundtöne mit Obertonspektren, ergeben dieselben Kombinationen, aber zwischen allen Teilfrequenzen, was komplexere Resultate hervorbringt), die sich aber immer auf hohe, ungerade Obertonrelationen zurückführen lassen.

Nun hat Zender (der sich der sogenannten spektralen Musik mit Sympathie, aber kritisch genähert hatte) diese Prinzipien auf geschriebene und instrumental-vokal aufgeführte Musik übertragen, indem er mithilfe einer Skala von einfachen Zeichen die Töne des Zwölftonsystems bis auf ein Sechstel des Halbtones differenzierte. Von den Ausführenden erfordert das eine ungewöhnliche Feinheit des Gehörs: An einigen Stellen kommen die elektronischen Apparaturen zu Hilfe, an anderen wird die Komplexität auf eine »größere« Annäherung der Naturintervalle reduziert, die aber für das Ohr auch schon einen unerwarteten Eindruck hinterlässt.

Diese harmonische Kompositionsmethode (die mit sehr subtilen, verästelten und wirk-samen Verschränkungen verschiedener Obertonreihen operiert) hat Zender in dem Traktat »Gegenstrebige Harmonik« beschrieben. Ich kann somit darauf verzichten, diese Anlage im Detail zu beschreiben, und weise nur auf zwei Beispiele in *Shir Hashirim* hin. Das erste ist eine Sequenz aus dem vierten Abschnitt des ersten Teils, in dem Solosopran und Flöte glücklich und leicht dialogisieren, aber stellenweise von einem Ringmodulator »begleitet« werden, der ihren Tönen ein ganzes Tonbündel hinzufügt, das je nach steigender oder fallender Melodik konvergierende oder (manchmal stark) divergierende Intervallprogressionen aufweist.

Das zweite ist ein viel dichteres und ernsteres Orchesterstück, ein langes Zwischenspiel (von Zender selber als »Koan« bezeichnet), das vom dritten in den vierten Teil überleitet. Durch differenzierte kanonartige Entsprechungen zwischen verschiedenen, eher tiefen Orchester- und Klangfarbengruppen entsteht ein Schattenspiel, das durch seine Fremdheit einen erstaunlichen Eindruck hinterlässt. Man könnte auch viele andere Ausdruckstypen zeigen, die dem großen Chor wunderbar lebendige, manchmal tumultuöse Passagen anvertrauen, oder in denen der Solotenor und die mit ihm dialogisierende, oft ringmodulierte Soloposaune eindrucksvolle Zwiegespräche führen.¹⁰

Eine besonders – und nicht nur für mich – eindrückliche Stelle ist der Schluss des ganzen Werks; seltsamerweise kommen da Zenders Methode und meine eigene Netztechnik zusammen.

Prinzipiell sind die beiden Verfahren einander eigentlich entgegengesetzt, da mein System sich auf zwei- oder mehrdimensionale Raster mit (also wenigstens zwei, manchmal zahlreicheren) gleich großen Distanzen stützt, während Zender für seine Ton- und Intervallüberlagerungen ein Grundmaterial verwendet, dessen linear steigende ganzzahlige Intervallproportionen regelmäßig kleiner werden.

¹⁰ Dies wurde im Vortrag an zwei Klangbeispielen aus *Shir Hashirim* exemplifiziert.

A) Fibonacci-Reihen:

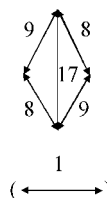
$3 - 5 - 8 - 13 - 21 - \text{usw.}$
 → kleiner werdende große Sexten
 → größer werdende kleine Sexten.

Im Unendlichen begegnen sie sich und ergeben die völlig 'neutrale' Sexte (= goldener Schnitt)

B)

Schematische Reduktion der zeitlich gehörten Musik

Definition:
(‘Elementar-Zelle’)



C) Außerzeitliche Übersetzung der drei Felder als Netze:

17 = oktavverdoppelte
 reine Quarte
 8 = kleine und
 9 = große Sexten

(in Halbtönen ausgedrückt)

D) 'eng' reduziert:

oder: die 4 übermäßigen Dreiklänge in Halbton-entfernung ergeben das 'chromatische Total'

Zusammengefasst: 4 4 (Zellendefinition)

(12 -) 4 → 8
 (12 -) 3 → 9
 (12 +) 5 → 17
 [(12 -) 5 → 7]
 (siehe z. B. Liszts
 Faust-Symphonie)



Notenbeispiele A–D

Aber ich habe schon angegeben, dass durch die Kreuzung solcher Obertonreihen viel komplexere Intervallstrukturen zustande kommen. Unter anderem gebraucht Zender auch Ketten von isolierten einzelnen Intervallen, und wenn mehrere davon »nebeneinander« in einer anderen Intervallproportion »stehen«, kommen wir meinem (symmetrischen) Netzkonzept

sehr nahe. (Andererseits gibt es auch in jenem die Möglichkeit, scheinbar weniger symmetrische oder in ihrer Symmetrie weniger einfache Tonarchitekturen aufzubauen.) Dieser Extremfall ist genau das, was in Zenders ›Schlusskadenz‹ vor sich geht. Ich möchte sie und ihr theoretisches Fundament etwas genauer explizieren.

Das Intervall, das Zender hier als Modell im Auge hat, ist die neutrale Fibonacci-Sexte (zwischen kleinem und großem Intervall dieses Namens ad infinitum erreichter goldener Schnitt), die er auf das Schluss- und Emblemwort »Shalom« durch den Chor mehrmals transponiert singen lässt. Die verschiedenen Ketten von kleinen und großen Sexten steigen (auf der Modelltabelle) umgekehrt hinauf: die eine von rechts nach links und die andere umgekehrt. Sie kreuzen sich regelmäßig, und die in vertikalen Säulen vorstellbaren Schnittpunkte ergeben eine Relation von durch Oktaven erweiterten Quartan (während ihre quasi-horizontale Senkrechte regelmäßige Halbtöne beschreibt). Also bilden sie unzweifelhaft ein zweidimensionales Netz mit relativ großen ›Elementarzellen‹. Das gibt dieser Konklusion einen zwar neuartigen, aber auch auffallend konsonanten Charakter, der als aufblühende Hoffnung erklingt und aufgefasst werden kann.

Wie ich schon sagte, ermöglicht diese Netztechnik (vor allem, wenn sie sich mit der Sorge um reine Obertonintervalle vermählt), sich sowohl relativ neuen harmonischen Typen als auch ehrwürdigen Modi traditioneller außereuropäischer Kulturen anzunähern. Damit bin ich beim dritten und letzten Abschnitt meiner Ausführungen angekommen.

3. Ausblicke auf ›ethnische‹ Richtungen

Dieses Thema ist sicher das schwierigste und am wenigsten systematisch erforschte, falls gegenwärtig überhaupt eine allgemeine Systematik in diesem Bereich erhofft werden kann. Man könnte einen solchen Versuch als exotisch-kolonialistisch ansehen und beiseite schieben; man könnte die Idee verfechten, dass wir gar nicht im Stande sind, fremde Kulturen auch nur teilweise in ihrer Eigenheit zu verstehen. Aber ich bin überzeugt, dass, wenn es mit Bescheidenheit, Respekt und Durst nach wirklicher, friedvoller (d. h. weder autoritärer noch ausbeutender) Kommunikation geschieht, die Rezeption der fremden ›Zeichen‹ uns immer wenigstens ein Minimum an spezifischem Verständnis einbringt. Auch wenn dies kaum Chancen auf Vollständigkeit hat, kann es mit einem aufmerksamen, anhaltenden und angemessenen systematischen Umgang (zu dem ein guter Teil an intellektueller Intuition gehört) doch beträchtlich anwachsen und uns zum Verständnis sowohl unserer eigenen Fremdheit als auch einer hochdifferenzierten Universalität verhelfen.

Ich habe schon angedeutet, dass ich mit *Racine 19 de huit-quarts* versucht hatte, mich an verschiedene in unserem üblichen (temperierten, aber auch natürlich-diatonischen) Tonhöhenreservoir nicht beschreibbare Modalitäten anzunähern.¹¹ Tatsächlich erweist sich die Skala mit 19 Stufen in der Oktave zuerst einmal als fähig, reinere Terzen als unsere temperierten Intervalle hervorzubringen (das 31-Stufen-Raster von Huygens ist in dieser Hinsicht noch effektiver, aber schwerer zu meistern). Daneben bietet sie die Möglichkeit,

11 Henri Pousseur, »Une expérience de musique microtonale. Racine 19 de $\frac{8}{4}$ pour violoncelle solo«, in: *Interface* 14 (1985), S. 11–44.

sich fremderen, mit höheren Obertönen – wie dem siebten und elften – definierbaren Intervallen anzunähern. *Racine 19e de huit-quarts* ist eine ›offene Form‹, ein ›Mobik‹ von mischbaren Blättern mit Fenstern, deren Elemente keine definierten musikalischen Figuren, sondern eine Reihe von zeitlosen Netzen sind (im Sinn von Xenakis' Opposition zwischen »hors-temps« und »en-temps«). Der Spieler kann frei in diesen Feldern ›spazieren‹; durch das System der Fenster können beim Drehen der gemischten Blätter die Elemente eventuell mehrere Male (in unterschiedlichen Abständen und mehr oder weniger durch den Ausführenden variiert) wieder erscheinen. Rohan de Saram hat nicht versucht, von den Netzen ermöglichte, direkte Andeutungen auf dieses oder jenes ›ethnische‹ Modell zu machen. Er hat charakteristische, von seiner ganzen breiten Musikkultur genährte Figuren erfunden; und doch bemerken viele Hörer, dass diese Stelle an arabische, jene aber an fernöstliche Musik usw. erinnert.

Wir haben schon gesehen, dass Hans Zenders Suche nicht nur von allgemein-ästhetischen, sondern seit jeher von ganz präzisen Sonderfällen fremder Musikkulturen, beispielsweise dem System der Naturquinten im alten China gekennzeichnet ist (man wird sich nicht wundern, dass bei ihm das fernöstliche Denken mit ehrwürdiger westlicher Mystik wie der des Meister Eckhart sich verbinden konnte). Aber Zender geht in der willentlichen Vermeidung einer wörtlichen Verwandtschaft noch weiter als im vorigen Beispiel. Seine Stücke, die schon durch ihre Titel eine Verbindung zum fernen Osten, vor allem Japan, aufweisen, sollen seinen Erklärungen zufolge nur in ihrem Geist vom Denken dieser Kulturen (beispielsweise vom Zen-Buddhismus) beeinflusst sein. Tatsächlich ist ihre sinnliche Erscheinung oft weit entfernt von jeder exotischen Erinnerung, und sie klingen mehr wie eine zwar sehr persönliche und ungewöhnliche, aber doch als solche klassifizierbare ›Neue Musik‹. Aber ihre Charakteristika – wie etwa die Bedeutung und Autonomie des Schlagzeugs oder der manchmal schroffe Gegensatz zwischen sprudelnden und fast ganz unbeweglichen Strukturen – können doch, wenn auch wie aus der (tatsächlichen) Ferne, als von der räumlich und vor allem zeitlich entfernten Musik geprägt verstanden werden.

Als ich den Vortrag vorbereitete und wir telefonisch darüber redeten, gestand ich Zender, dass ich beispielsweise im sechsten Stück von *Lo-Shu I* doch ziemlich deutlich erkennbare Anklänge an die Musik des No-Theaters wahrgenommen hatte und dass ich in einem anderen der Stücke auch etwas entferntere, aber doch charakteristische Züge des Gagaku-Orchesters zu erkennen glaubte. Er gab diese Tatsachen lachend zu.

Zender ist ja selbst ein überzeugter Verfechter der Idee, dass ›die Sinne denken‹, d.h. dass man Form und Inhalt, Zeichen und Bedeutung nur aus methodischen Gründen voneinander unterscheiden soll, dass sie aber im Grunde ein und dieselbe Wirklichkeit sind, nur von verschiedenen Standpunkten aus gesehen. Will man also den Geist einer fremden Kultur wiedergeben, so muss man sich fast in einen dieser Kultur Zugehörigen versetzen.

Ich habe das in einem Stück versucht, das mir Ende der 1980er Jahre für ein Trio traditioneller japanischer Instrumente (Shakuhachi, Shamisen und Koto) aufgetragen war. Der Titel *At Moonlight, Dowland's Shadow Passes along Ginkaku-ji* dokumentiert, dass eine Annäherung von japanischer und europäischer Musik versucht wird. Es handelt sich um eine Art elisabethanischen Ground, dessen Thema (und auch die Variationen) aber auf einem typischen japanischen Modus, nur durch Netzstruktur erweitert, sich entwickelt. Daher

klingt das Stück beinahe wie traditionelle japanische Musik, aber es folgt einer eher ›westlichen‹ Formprozedur.

Ich bin also der Überzeugung, dass wir verschiedene Grade und Typen von ›Übersetzung‹ ausprägen und dass Hans Zender meistens (beispielsweise in seinem herrlichen *Bardo*, ein an tibetanische Mystik anknüpfendes großes Stück für Cello und Orchester) genügend universale oder universalisierbare Ideen, die aus unserer Kultur fast ganz ausgerottet worden sind, in einem heutigen, zukunftsweisenden Musikidiom ausspricht, das seine Wurzeln sowohl in fremde musikalische Situationen als auch in die neuesten hiesigen taucht.

Wir werden auf diese vielleicht wichtigste Frage zum Schluss noch einmal, und zwar prinzipiell, zurückkommen. Ich möchte aber, um unsere Dialektik noch mit neuesten Arbeiten anzureichern, zwei groß angelegte Unternehmen hier wenigstens kurz erwähnen. Sie befanden sich zwar zur Zeit des Vortrags schon (lange) im Prozess ihrer Verwirklichung; ich hatte sie aber, sowohl aus Zeitmangel als auch wegen ihrer noch nicht endgültigen Fassung, nicht erwähnt.

Im Jahr 2000 wurde ich von einem Brüsseler Architekten beauftragt, ein klingendes Programm für den Innenhof eines Gebäudekomplexes zu realisieren, der mit Wirtschaftsunternehmen belegt werden sollte, die der Kultur einen sinnvollen Platz einräumen (bis jetzt ist aber – symbolischerweise? – nur eine Polizeidirektion am Platz, und mein Programm funktioniert nicht). Ich ersann ein sechzehnständiges Programm, das den Ort durch Tageszeit-Vergleiche mit dem ganzen bewohnten Erdball in ständiger Verbindung halten sollte. Die wichtigsten Bestandteile dieses symbolischen ›Tages‹ sind 16 ›planetarische Landschaften‹, die von sechs bis dreißig Minuten dauern und sich regelmäßig auf der Tagesrunde verteilen. Daneben gibt es die Stunden markierenden metaphorischen Glockenspiele, Textstrukturen und viel ›gefärbte Stille‹.

Die Landschaften selber sind ›Sound-Pools‹, die aus meistens realistischen (die See, die Stadt, der Urwald u. a.), manchmal auch abstrakteren hörbaren Darstellungen bestehen (die letzteren poetisch eher mit Feuer, Metall usw. identifiziert), in denen kurze ethnische Samples vokaler und instrumentaler Natur eingelagert sind, selber elektroakustisch verwandelt, gefärbt, ›positiv verzerrt‹, aber immer mit einem gesicherten (wenn auch variablen) Grad an Erkennbarkeit versehen. Sie sind sowohl sukzessiv als auch simultan kombiniert und verschmelzen organisch mit ihrem ›Hintergrund‹, so eine Art Sprungreise durch Gegenden der Welt bildend, die manchmal weit auseinander liegen. Das geben klar ihre Titel an, wie zum Beispiel *Alaskamazonie* oder *Gamelang Celtibère*. In den letzten drei Jahren habe ich fünf der Landschaften zu einer audiovisuellen Suite unter dem Titel *Voix et vues planétaires* zusammengefügt, zu der Michel Butor einleitende Texte schrieb und für die ich selber digitale Bilder – von ethnischen, mehr oder weniger stark verwandelten Photographien abgeleitet – in eine ständige Metamorphose brachte; auch Worte von Butors Texten erscheinen darin, meistens anamorphisch behandelt.¹² Es wurde im letzten November uraufgeführt und hat seitdem angefangen, selber zu ›reisen‹. Mit dem Werk möchte ich die

12 Eine Anamorphose ist die ungewöhnliche Veränderung einer Form. Die Handschrift Butors, oder auch gedruckte Worte, wurden also in einer zwar lesbaren, aber dem Bild organisch integrierten und zu diesem Zweck (schön) verzerrten Weise behandelt.

›rechtliche Äquivalenz‹, aber auch die grundsätzliche Kommunikabilität aller kulturellen Vorstellungen verfechten, und ich erlaube mir deswegen, es als eine breit angelegte Verwirklichung des webernschen Modells zu betrachten.

Dieses Jahr (2005) wurde Hans Zenders dritte Oper *Chief Joseph* in Berlin uraufgeführt, und dies soll der zweite Gegenstand der Reflexion sein. Der Titel deutet darauf hin, dass es sich um die Zeit der allmählichen Ausrottung der amerikanischen Indianer (vor allem als ethnisch kohärente Gemeinschaft) handelt. Aber diese Thematik wird auch in direkte Beziehung zu den Massenvernichtungen des letzten Weltkrieges, vor allem in Japan durch die amerikanische Luftflotte, gebracht.

Auch hier scheint Zender ganz auf ›folkloristische‹ Evozierungen zu verzichten. Der direkte Bezug zu den Ereignissen und ihren Akteuren ist außer dem Bühnenbild nur durch das Wort vermittelt, vor allem durch eine berühmte Rede des Häuptlings vor einer Kommission des amerikanischen Kongresses.

Ich stand, um eine weitere Kreuzung unserer Wege und Bemühungen zu nennen, um 1970 vor einer ähnlichen, allerdings kleineren Aufgabe. Das Juilliard-Ensemble hatte mir ein Stück in Auftrag gegeben, und ich entwickelte eine Art ›preach‹ – im Duktus der schwarzen Minister – von einer Rede des Chief Seattle, der einer amerikanischen Stadt seinen Namen gegeben hat. Das Stück ist ein Remake meines Orchesterstücks *Couleurs croisées*, aber in einer viel kleineren, typisch amerikanischen Besetzung – mit Rundfunksendern und Plattendrehern, die sich zu den Klavieren und der Stimme gesellen. Als eine ferne Entsprechung könnte man Zenders polyrhythmische Arbeit ansehen (von ihm selber als grundsätzlich für das Werk erklärt), die die Wahrnehmung von periodischen Pulsierungen, aber in sehr komplexer sukzessiver und simultaner Relation, verarbeitet.

Eine Musik der bekanntesten nordamerikanischen Indianerstämme, so wie sie heute noch in den Reservaten praktiziert wird, besteht in einem Gesang, der durch die strenge Regelmäßigkeit einer geschlagenen Trommel unterstützt und gemessen wird, in der ich oft so etwas wie einen Fünfer-Takt zu hören geglaubt habe. Wenn man das als generierendes Urphänomen ansehen dürfte, so wäre Zenders Vorgehen nicht nur eine zum Äußersten getriebene technische Komplexifikation, sondern sie könnte auch ein untergründiges Bild des Auseinanderreißen der Bevölkerung sowie ihrer kulturellen Identitätsinstrumente darstellen, und das nicht nur auf die nordamerikanischen Indianer angewandt (Zender gibt selber noch eine andere Deutung, nämlich als vollständigen Mangel an Kommunikation der zwei im Konflikt befindlichen Kulturen).

Wir hätten es also mit einer politischen Musik zu tun, weit entfernt von allem plakativen Gesang und von keiner parteiischen Politik sich anzueignen: einer Musik, die eine ausreichende Höhe erreicht hat, um die heutige universelle Tragik zu schildern, zu bezichtigen, zu beurteilen und zur Besinnung zu mahnen.¹³

13 Die Biblio-Diskographie ist am Ende des Beitrages von Hans Zender zu finden.

Hans Zender (Freiburg i. Br.)

Über die zwei Phasen innerhalb der Entfaltung der Moderne

Für Henri Pousseur

Ich will versuchen, meinen Grundgedanken zur aktuellen Situation der Moderne auszudrücken und dabei deutlich zu machen, wie merkwürdig eng er sich mit den Überlegungen Henri Pousseurs berührt, die dieser in seinen theoretischen Schriften – vor allem in *L'Apothéose de Rameau* – und in den Bemerkungen zu seinen Werken äußerte.

In einer ersten Phase, die in der Szene der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, wie ich sie als Heranwachsender erlebte, ihren Höhepunkt fand, musste die neu entstehende Musik sich von möglichst allem emanzipieren, das bis dahin musikalische Kunstwerke konstituiert hatte: Anordnung und Zielgerichtetheit aller erscheinenden Klänge in der Grundvorstellung eines zu schaffenden ›organischen Ganzen‹, wie es in den Mustern der Tonalität und regelmäßigen Metrik, der melodischen und harmonischen Gestaltbildungen und Abläufe zu greifen und zu begreifen war. Die Musik musste innerhalb dieser Emanzipationsbewegung durch einen immer weiter fortschreitenden Reduktions- und Abstraktionsvorgang gehen, weil sie auf der Suche nach einer neuen und tieferen Quelle für das musikalische Werk war. War das Kunstwerk der bürgerlichen Zeit Ausdruck der Freuden und Leiden, der Vorstellungen und Sehnsüchte des Individuums, so suchte die moderne Kunst nach etwas, das dieses Individuelle überstieg – oder ihm in einer ›tieferen‹ Region zu Grunde lag. Das Unbewusste wie das Überbewusste wollten erkundet werden, um aus ihnen neue Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung zu schöpfen.

Diese erste Phase der Moderne war damit beschäftigt, die Grundlagen der individualistischen Kunst zu destruieren, und konnte sich an den revolutionären und ikonoklastischen Akten berauschen, welche in einem scheinbar unumkehrbaren Fortschrittsprozess Tonalität, Metrik, fixierte melodische und rhythmische Gestalten, symmetrisch geschlossene Großformen, ja in letzter Konsequenz jegliche determinierten Abläufe und regelmäßig schwingenden Klänge preisgaben. Man landete beim punktuellen, isolierten Einzelereignis; beim Geräusch; beim durch Zufallsmanipulationen sich bildenden Aktionsfeld. Dieser Weg war notwendig, um sich von den in der alten Zeit nie reflektierten Axiomen der Konvention wirklich vollständig abzulösen und die Freiheit zu gewinnen, in Regionen des musikalischen Erlebens vorzudringen, die bisher nicht zugänglich schienen. Man musste rigorose Methoden entwickeln, um nicht in unklare, inkonsequente Doppeldeutigkeit zu verfallen. Diese neuen Kompositionsmethoden, seien es die der seriellen Schule, seien es die von Cage und der ihm nahestehenden Künstler, mussten sich also als möglichst gegensätzlich bzw. alternativ zu den geschichtlich ausgebildeten traditionellen Techniken verstehen, sich möglichst deutlich von ihnen unterscheiden. So bildeten sich wiederum Tabuzonen, Verbotsregeln und im Laufe des zu immer größerer Bewusstheit gelangenden Entwicklungsprozesses

neue ästhetische Konventionen, die aus der Gewöhnung an die sich zeigenden Eigenheiten der neuen Kunstformen resultierten.

Halten wir einen Augenblick inne. Die moderne Kunst war ausgezogen, durch einen Bruch mit den individualistischen, das organische Empfinden fokussierenden Traditionen ihr musikalisches Bewusstsein zielstrebig zu erweitern, sei es durch Eindringen in die Traumregionen (wie etwa im Surrealismus), sei es durch Vordringen in komplexe Ordnungssysteme, welche die Fassungskraft des Ich überschritten. In genau dem Augenblick, in dem das fortschreitende ästhetische Bewusstsein präzise neue Methoden, Theorien, Denkwege fixierte und sich selbst zu betrachten und zu feiern begann, war es unausbleiblich, dass es wieder in eine – ungewollte – Beziehung zum alten Individualismus kam. Es bildeten sich konkurrierende Schulen, Gruppen, Stile, ganz wie in der alten Musik – nur in einem sehr engen, bewusst eingegrenzten geistigen Bezirk, der sich jeglicher Kontakte zur Tradition enthielt. Einen großen und bedeutenden geistigen Moment lang standen sich in der musikalischen Welt zwei Kunstformen diametral gegenüber: die traditionell organische, die in ihrem Ausdrucksbedürfnis für das bürgerliche Ich immer überreizter und kraftloser wurde; und die neue, sich mit geschärftem Bewusstsein selbst konstruierende Musik, die sich im Begriff fand, ihre utopisch-experimentellen Ansätze in die Scholastik einer selbstbezogenen, sich von der Tradition abschottenden ästhetischen Theorie umzuwandeln.

Wir wissen alle, wie die Geschichte weiterging: wie die Dämme der neuen Tabuzonen brachen, wie an den Grenzen der neu gewonnenen geistigen Räume ein ähnlicher Destruktionsprozess begann, wie ihn die Moderne früher an den Grunddefinitionen der Tradition vorgenommen hatte – nur mit umgekehrten Vorzeichen. Nach und nach wurde von den jungen Komponisten jede Zitadelle des Fortschritts geschleift und die asketisch sich der alten Schönheit enthaltende Moral der Avantgardisten durch eine ungehemmte geistige Promiskuität ersetzt, die meist unter dem Namen Postmoderne zusammengefasst wird. Zwar verblieben aus der Generation der Avantgardisten eine Reihe bedeutender Meister, welche in einem veränderten kulturellen Kontext die großen Ziele der Moderne mit höchstem Können und Wissen nach wie vor vertreten. Das zeigt, dass die Ziele der Moderne nicht zurücknehmbar und noch keineswegs eingelöst sind. Doch die erfolgte Spaltung der allgemeinen künstlerischen Zielvorstellung lässt auch vermuten, dass irgendetwas am Konzept der »ersten Moderne« (im Sinne von Ulrich Beck) unvollständig war.

Die Aussperrung aller organischen Aspekte der Musik, die Abwendung von allen bisherigen Verhaltensweisen der geschichtlich überlieferten Musik scheint nicht nur langfristig unmöglich, sie erscheint auch unproduktiv und droht in ihrer reinen Form an zwei Aporien zu scheitern:

1. Die Moderne hat ihren Elan aus den Schocks bezogen, welchen die Brüche der traditionellen Ästhetik hervorriefen; diese Schocks sind aber nicht endlos abrufbar, sondern werden nach einer gewissen Zeit zu einer neuen Konvention, an deren Rändern eine neue Spielart des Ästhetizismus sich ansiedelt und eine Vorstellung von Orthodoxie sich etabliert.

2. Die Tradition selber, von der sich die Avantgarde revolutionär loslöste, unterliegt in ihrer Präsenz Verschleißerscheinungen; sie verändert sich und schwindet dahin in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung. Um die Moderne in ihrem ersten Stadium voll verstehen und

nachempfinden zu können, muss man heute allmählich dazu übergehen, diese revolutionären Aspekte zu rekonstruieren.

Gerade die Vertreter der echten Moderne müssen sich wohl deswegen heute die Frage nach dem Verhältnis der Moderne zur Geschichte neu stellen. Und hier kommt die einfache Tatsache in den Blick, dass jedes von Menschen erfundene kulturelle Zeichen nur durch geschichtliche Überlieferung Sinn und Bedeutung erhält. Es war für die erste Phase der Moderne unumgänglich, sich für eine gewisse Zeit von der Vergangenheit radikal abzusetzen – sozusagen in Klausur zu gehen –, weil der angepeilte Sprung ins ›Trans-Individuelle‹ riesig und ohne historisches Vorbild war. In einer zweiten Phase muss die Moderne es lernen, nicht nur sich selber als geschichtlich bedingt (also als von der alten ›individualistischen‹ Tradition hervorgerufen!) zu verstehen, sondern eben dieses Bewusstsein von Geschichte als der Selbstkonstitution von Bewusstsein überhaupt produktiv in ihren eigenen Schaffensprozess einzubeziehen. Jedes denkbare Material, vom historischen Zitat bis hin zum zufälligen Geräusch wird dann zu einem Stück ›Geschichte‹, dem man begegnet, indem man es in den Kontext seiner Zeichen aufnimmt und neu deutet. So erhält man ein Mittel, innerhalb der eigenen Zeichenwelt ein Gefälle entstehen zu lassen, das ästhetische Differenzen, bis hin zu unvereinbaren Gegensätzen, erlebbar macht. Stile als Träger geistiger Welten werden als formale Kräfte wirksam, die entweder schockartig in einen anderen Kontext einbrechen können oder zu denen man mit neu entwickelten kompositorischen Verfahren »modulieren« (Pousseur) kann. Durch die Handhabung eines »Fächers von Stilen«, wie es Messiaen ausdrückte, kann der Komponist tatsächlich eine zusätzliche Dimension des musikalischen Kunstwerks erschließen: ›Geschichte‹ in diesem zugespitzten Sinn wird erlebbar als Gefälle von verschiedenen definierten Zeichensystemen – welche ihrerseits ja nichts sind als chiffrierte Bewusstseinsformen. So wird es möglich, mitten in einem heutigen Werk vielleicht einem Aspekt des Archaischen oder des extrem Individualistischen zu begegnen, ohne die Komplexität des heutigen Bewusstseins zu verlieren – vorausgesetzt allerdings, der Komponist hat Methoden entwickelt, solche Integrationen formal (d. h. innerhalb seiner selbstbezüglichen Zeichenwelt) zu bewältigen. Hier definiert sich für die Zukunft kompositorische Technik neu, und es kommt alles darauf an, mit äußerster Akribie dafür zu sorgen, sich den drohenden Fallstricken der Zweideutigkeit zu entwinden. Zu schnell machen sich Zitate oder Assoziationen selbständig und verschlingen die hart errungene Autonomie heutigen Bewusstseins.

Was ein derartiges Kunstgebilde in seiner Grundkonzeption von einem traditionellen Kunstwerk unterscheidet, ist die Erweiterung der traditionellen Vorstellung von Einheit bzw. Einheitlichkeit zur Offenheit bzw. zur offenen Vielheit. Ein solches Werk bildet nicht mehr einen bestimmten Aspekt unseres Bewusstseins ab, sondern wird zu einem ›Schnitt‹ durch die Ganzheit unseres Innern; und zur Ganzheit gehören die organisch-individuellen Kräfte ebenso wie die neue Wege erforschenden Energien des Bewusstseins.

Henri Pousseur hat zu einer unglaublich frühen Zeit diese Gesetzmäßigkeit einer zweiten Phase der Moderne erkannt und sich den Unbequemlichkeiten einer Formulierung in einer musikalischen Zeitsituation unterzogen, in der noch fast niemand ihm folgen konnte. Darin ist er Bernd Alois Zimmermann zu vergleichen, der durch sein Konzept des Pluralismus auf seine Weise das zu Ende dachte, was die ›Orthodoxen‹ offen ließen; und natürlich

Messiaen, der – ohne sich dafür ästhetisch besonders zu rechtfertigen – in seinen Werken ab der Mitte der 1950er Jahre bereits die Konsequenzen eines extremen Stilpluralismus praktizierte, bevor die erste Phase der Moderne noch in ihre Krise gekommen war.

Biblio-Diskographie zu den Beiträgen von H. Pousseur und H. Zender

Werke von Henri Pousseur (Aufnahmen)

- *Dichterliebesreigentraum*, Orchestre Philharmonique de Liège, Pierre Bartholomée (Dirigent), CD CYP 7602 (1997).
- *Couleurs croisées* und *La seconde apothéose de Rameau*, Musiques nouvelles, Pierre Bartholomée (Dirigent), CD CYP 4621 (2002).
- *Aquarius-Memorial*, Beethoven Academie, Pierre Bartholomée (Dirigent), Frederic Rzewski (Klavier), CD CYP 4608 (2003).

Schriften von Henri Pousseur

- »Schumann ist der Dichter«, in: *Robert Schumann*, Bd. 2 (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1982, S. 3–128. Neue französische Ausgabe, ergänzt: *Schumann, le poète. Vingt-cinq moments d'une lecture de Dichterliebe* (= Collection de Musicologie), Paris 1993.
- »Une expérience de musique microtonale. Racine 19 de $\frac{8}{4}$ pour violoncelle solo«, in: *Interface* 14 (1985), S. 11–44.
- *Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik*, übers. aus dem Französischen, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Klaus Stichweh (= Texte zur Forschung 52), Darmstadt 1987.
- *Musiques croisées*, Paris 1997.
- »Applications analytiques de la »technique des réseaux« [mit Beispielen von Webern, Bartók und Debussy], in: *Revue belge de musicologie* 52 (1998), S. 247–298.
- »Von Votre Faust zu Dichterliebesreigentraum«, in: *Parabeln und Spiralen. Zwei Hauptaspekte eines Lebenswerkes*, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder (= Signale aus Köln 5), Münster 2002, S. 1–51.
- *Ecrits théoriques 1954–67*, hrsg. von Pascal Decroupet, Mardaga 2004.

Werke von Hans Zender

- *Shir Hashirim* I und II, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Hans Zender (Dirigent), CD cpo 999486 (1996).
- *Kantate nach Meister Eckhart*, CD cpo 999 485-2 (1997).
- *Lo-Shu* I–III und VII, Musikfabrik – Ensemble für Neue Musik, Hans Zender (Dirigent), Helen Bledsoe (Flöte), CD cpo 999771-2 (1999).
- *Schuberts Winterreise (Eine komponierte Interpretation)*, Klangforum Wien, Sylvain Cambreling (Dirigent), Christoph Prégardien (Tenor), CD Kairos 0012002 (2003).

Schriften von Hans Zender

- »Betrachtung der Zwölftonleiter des alten China. Ein Beitrag zur Frage der Mikrointervalle«, in: *NZfM* 142 (1981), S. 353–357. Wiederabdruck in: ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden u. a. 2004, S. 17–22.

- *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*, Freiburg u. a. 1991.
- *Wir steigen niemals in denselben Fluß. Wie Musikhören sich wandelt*, Freiburg 1996.
- »Gegenstrebige Harmonik (2000)«, in: *Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten*, hrsg. von Hans Rudolf Zeller (= Musik-Konzepte Sonderband), [München] 2003, S. 167–208. Wiederabdruck in: ders., *Die Sinne denken*, S. 95–135.
- »Notizen zu meiner Bearbeitung der Winterreise«, in: Beiheft zur CD *Schuberts Winterreise (Eine komponierte Interpretation)*.
- *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden u. a. 2004.

Sekundärliteratur

- Gonneville, Michel: »Jenseits der Polemik. Henri Pousseurs ›La seconde apothéose de Rameau‹«, in: *MusikTexte* 98 (2003), übers. aus dem Französischen von Annette Theis, S. 57–71.
- Liesmann, Konrad Paul: »Weltfremdheit«, in: Beiheft zur CD Hans Zender, *Schuberts Winterreise (Eine komponierte Interpretation)*.

Hans Joachim Kreutzer (München)

›Weltliteratur‹ und ›Nationalliteratur‹ heute

Vom Ableben ehrwürdiger Abgrenzungen

Auf Henri Pousseurs springlebendige Erläuterungen zu seinem Werk folgen nun einige Bemerkungen, naturgemäß etwas trockenere, aus dem Gebiet der Historie. Bitte befürchten Sie nicht, dass ich die mir zugewiesene Redezeit dazu nutze, literaturwissenschaftliche Erwägungen zu literarhistorischen Sachverhalten um ihrer selbst willen anzustellen. Ich gehe vielmehr, so artig, wie es mir gegeben ist, auf das Exposé der Herren Schipperges und Steinheuer ein, dessen Anfang im Programmbuch des Kongresses abgedruckt ist. Ich lenke für die beiden Pole dieses Exposés, Tradition und Geschichte, Ihren Blick zurück, in der Hoffnung, dass der eine oder andere Gesichtspunkt in der Form verallgemeinerbar ist, dass Musiker oder Musikwissenschaftler diese Erwägungen, sei es auch per contrarium, auf ihr Geschäft anwenden können.

Es scheint mir richtig, auch dem Ort unserer Zusammenkunft ein wenig Rechnung zu tragen. Deshalb möchte ich zur Einleitung an Überlegungen anknüpfen, die in Weimar selbst, in diesem sehr besonderen unter den Kulturzentren des Alten Reiches, entstanden sind. Ich beginne mit einer Bemerkung, die leicht kritisch klingt, aber geraden Weges in die Sache hineinführt. Unlängst hat hier aus traurigem Anlass eine Staatsministerin geäußert, wir befänden uns in Weimar an den Wurzeln unserer nationalen Kultur. Das allerdings hatten

sich die Menschen, die der Weimarer Bibliothek seit dem 18. Jahrhundert ihren Umriss verliehen, doch ein wenig anders gedacht. Immerhin wirkte hier ein Johann Matthias Gesner als Bibliothekar, bevor er Rektor der Leipziger Thomasschule wurde. Auch im Sinne Goethes müssten wir heute noch sagen: Wenn wir an die Wurzeln unserer Kultur gelangen wollen, und dafür wird der Begriff Nation nicht benötigt, dann müssen wir uns wohl noch etwa dreitausend Jahre weiter zurück bemühen. Das Wort ›zurück‹ gilt dabei rein zeitlich. Ich benötige aber zunächst diese Perspektive.

Lassen Sie mich beginnen mit dem Begriff Weltliteratur. Er entstammt genuin weimarischem Denken. Die Weimarer – das an diesem Ort lebende Personal der Großepoche um 1800 pauschal zusammengefasst – haben sich immer als Weltbewohner verstanden, und an sich erscheint die Definition einfach, man könnte sie auch im Deutschunterricht lehren oder lernen. Jedenfalls ist sie dann einfach, wenn man aus einem langen Text, den Johann Peter Eckermann für seine *Gespräche mit Goethe* verfasst und mit dem Datum des 31. Januar 1827 versehen hat, einen Satz herauslöst. Dieser Kernsatz lautet: »Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.« In diesem Satz, der oft leichthin zitiert wird, finden sich drei intrikate Wendungen: Eine »Epoche« ist etwas, was einen Anfang, aber auch ein Ende hat, »an der Zeit« mag man mit »aktuell« übersetzen – aber was hat es mit der Beschleunigung auf sich?

Die beiden Begriffe, Nationalliteratur und Weltliteratur, sind hier in einen Gegensatz gebracht, und nicht nur das, auch in einer Stufung, vielleicht sogar quasi-gesetzhaften Stufung, in der Form nämlich, dass es zuerst eine Nationalliteratur gebe, aus der dann die Weltliteratur hervorgehe, in zumindest zeitlicher Konsequenz. Ich setze jetzt beiseite – es ist vielleicht aus der andeutenden Formulierung erahnbar geworden –, dass wir Literaturhistoriker heutzutage Johann Peter Eckermann seine Autorenrechte belassen, denn seine Äußerungen aus Gesprächen mit Goethe sind oftmals gefiltert, wo nicht gar entscheidend geprägt durch Kategorien seiner eigenen Ästhetik, wobei die Sache dadurch kompliziert wird, dass er diese eigene Ästhetik aus Grundbegriffen bestimmter Partien des goetheschen Schaffens herausentwickelt hat. Aber, daran führt kein Weg vorbei, der Begriff Weltliteratur stammt tatsächlich von Goethe, es gibt rund zwanzig Belege dafür. Bei quellenkritischer Prüfung muss man freilich hinzufügen: Nur drei oder vier erscheinen in der Form, dass Goethe sie auch in den Druck gegeben und dadurch öffentlich verantwortet hat.

Wortzusammensetzungen, die den Begriff Welt enthalten, kommen im beginnenden 19. Jahrhundert häufiger auf. Am nächsten stünde der Begriff Weltliteratur dem ›Welt-handel‹, dieses Wort ist auch für den goetheschen Sprachgebrauch belegbar. Es gehören aber auch Kategorien dessen, was wir heute ›Wirtschaft‹ nennen, hinzu. Wirtschaftliche Kategorien mit ihrer vielfältigen Aura an Aspekten zählten für damalige Vorstellung zur Welt der Bildung. Ein bisschen anders mag es stehen mit einem Wort wie Geld und seinen Verwandten, oder auch mit Kredit. Viele Menschen hat es damals geradezu geängstigt, dass man wirtschaftliches Handeln nicht mehr auf Besitz oder Boden gründete, sondern auf Kredit, das musste erst erlernt werden. Auch ein Wort wie Industriezeitalter ist in dieser Zeit schon typisch und gehört in denselben Wortfeldzusammenhang – Friedrich Schlegel hat für die neue Wirtschaftsform etwas artifizieller das Wort Zirkulation gebraucht.

Je weiter man im Studium dieses Wortfeldes ausschreitet, desto zweifelhafter wird, dass die Vorstellungen, die die Menschen damit verbanden, durchweg positiv gemeint waren. Goethe jedenfalls hat vieles davon mit unübersehbarem Misstrauen betrachtet, vor allem die zunehmende Beschleunigung vieler Elemente der Lebenswelt, und um Beschleunigung geht es in der Tat, nicht um Schnelligkeit, wie vereinfachend oft gesagt wird. Die Schnelligkeit hat man seit alters als eine der Haupteigenschaften des Teufels angesehen. Das wusste noch Lessing. Der hatte in einer berühmten Szene seiner *Faust*-Fragmente dem Erkenntnis-sucher die Freiheit eingeräumt, sich den tüchtigsten der Teufel auszuwählen – er nahm den allerschnellsten von den sieben, die sich ihm anboten. Mit einem etwas doppelsinnigen Wort hat Goethe in seinen letzten Jahren die ihm so auffällig neue Seite der Lebenswelt des Öfteren »veloziferisch« genannt, zum Beispiel in den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer*. Es ist nicht zu überhören, dass das auch etwas nach »luziferisch« klingt. Luzifer, dieser an sich sehr vornehme Engel, hat ja zwei Gesichter.

Am Ende ist also der ganze Satz Eckermanns in sich selbst ambivalent, denn was bedeutet vor allem »jeder muß dazu wirken«? Ist das ein Aufruf zu kollektivem Handeln, ein Ruf, der in eine vorwärtsgerichtete Bewegung übergehen sollte, oder ist es Klage über Unausweichlichkeit? Ich dunkle das fahle Licht, in das die Interpretation allmählich gerät, noch etwas weiter ab. Schon im Jahr nach Eckermanns Notiz, am 21. Mai 1828, schreibt Goethe an Zelter: »Sodann bemerke [die höfliche, kuriale Form einer Aussage, erzielt durch Ich-Vermeidung], daß die von mir angerufene Weltliteratur auf mich, wie auf den Zauberlehrling, zum ersäufen zuströmt«, und da fügt er eine bunte Reihe von Beispielen an. Nota bene stammen sie alle aus Europa.

Vorläufiges Fazit: Es ist zumindest nicht eindeutig der Jubelton von Fanfaren, unter dem der Begriff Weltliteratur auftritt. Die Sache selber ist nennenswert älter. Wenn es um Begriffsgeschichte geht, hat das Datieren von Wörtern oft nur begrenzte Aussagekraft. Man muss bei den Vorstellungen, die die Menschen haben, auch nach den Zeiträumen fragen, in denen der Schlüsselbegriff selber möglicherweise noch gar nicht existiert.

Ich frage in drei Schritten. Der erste: Welche Rolle spielt denn im literarischen Weltbild, das ja nicht alleine auf die eigene Sprache bezogen ist, die Antike? Zweitens: Mit Dankbarkeit habe ich einen Satz von Henri Pousseur beim Zuhören rasch notiert: Das gute Neue ist niemals ganz neu.¹ Drittens: Das Eigene und das Fremde im Weltbild der Literaten um 1800.

Es ist eine Eigentümlichkeit des europäischen und damit auch des deutschen literarischen Traditionsverständnisses, dass man mit Selbstverständlichkeit eine Symbiose der volkssprachlichen Literatur mit der Antike voraussetzte. Das war eine Gegebenheit, die man nicht eigentlich problematisierte. Im Verhältnis zur Antike ist in der Beziehung von Tradition und Geschichte nur selten einmal von Ferne oder von Fremde die Rede, eher schon von den Größenunterschieden. In der einen Richtung gesehen: Griechische und römische Literatur, das ist nicht andere, fremde Literatur, die Kategorie Weltliteratur greift dabei gar nicht. Umgekehrt aber: Bedeutet das deshalb schon, dass Homer und Vergil deutsche Dichter seien? Und um diese Überlegung noch weiter zu öffnen: Was hat es denn auf sich mit der großen

1 Dieser Satz Henri Pousseurs fiel nur im mündlichen Vortrag. In der hier abgedruckten Fassung ist er entfallen (Anm. d. Hrsg.).

lateinischsprachigen Dichtung auf deutschem Boden? Herder hat einen Dichter wie Jacob Balde bewundert und hat das auch nachdrücklich öffentlich gesagt. Und noch einen Schritt weiter: Wie deutsch ist eigentlich ein Dichter, dem so viele griechische Denkformen zu Eigen sind wie etwa Hölderlin?

Dies alles ist für unsere literarhistorischen und literaturtheoretischen Überlegungen erst problematisiert worden, ganz allmählich, in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. Damals veröffentlichte eine auch sonst erfreulich kesse englische Germanistin in Cambridge, Eliza Marian Butler, ein Buch unter dem Titel *The Tyranny of Greece over Germany*. Da scheint er plötzlich da zu sein, der Riss in der nationalsprachlichen Literatur, der nationalen Literatur auf deutschem Boden, wohlgemerkt in der Außensicht. Das war die Zeit, in der das große Werk von Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, entstand. Die Überlegungen zu diesem Themenkreis haben sich in unserer Literaturwissenschaft seither erheblich verfeinern lassen. Ich erinnere an das letzte Buch eines unserer bedeutendsten Literaturwissenschaftler, des Gräzisten Uvo Hölscher, es trägt den Titel *Das nächste Fremde*. Da geht es um teils auch frühgriechische Denkformen in der modernen europäischen Literatur.

Aber, zusammengefasst: Die Antike hat nicht bedroht. Eher hat bedroht die französische Kultur, sie hat auch Aggressionen ausgelöst. Die Suprematie der französischen Kultur und Literatur noch gegenüber dem deutschen 18. Jahrhundert hat sogar teilweise zu einer relativ feindseligen Empörung geführt. Gerade Lessing ist in diesem Punkte alles andere als ein Toleranzapostel.

Das hat seine Widerspiegelungen in der Wissenschaftsgeschichte. Ich rufe den Namen eines unserer Gründerväter auf, Carl Lachmann. Vielleicht greife ich etwas hoch in der Definition: der Newton meines Faches. Tendenziell bezeichnet das die Richtung: durchgehende methodische Systematisierung. Mein Fach, das sollte ich unbedingt hinzufügen, heißt offiziell in meinen sämtlichen mir zugänglichen Dokumenten, vom Studentenausweis bis zur Ernennungsurkunde, »Deutsche Philologie«. Die umgangssprachlich heute übliche Bezeichnung »Germanistik«, aufgekomen als Pendant zu »Romanistik«, entstammt der Rechtsgeschichte. Romanistik als Romanische Philologie leitet sich ab aus Romanistik als Römische Rechtsgeschichte. Carl Lachmann wäre vermutlich pikiert gewesen, wenn man ihn als »Germanisten« bezeichnet hätte. Er selber hat sich als Philologen verstanden, in dem Sinne, dass Philologie die Grund- und Zentralwissenschaft in den historischen, den Geisteswissenschaften überhaupt ist. Seine Arbeiten, seine Editionen der *Ilias*, natürlich auch des Neuen Testaments, aber auch von Properz, Lukrez, hätte er stets als vorrangig eingeschätzt, verglichen mit dem Nibelungenlied. In wechselseitiger Übereinstimmung konnte die »Sachgüterkunde« eines Jacob Grimm demgegenüber unstrittig »Germanistik« heißen – ich weiß, dass ich seine *Deutsche Grammatik* jetzt unter den Tisch fallen lasse. Die Einsicht, dass diese Unterscheidung auch dem heutigen Spektrum unserer Wissenschaft zugrunde liegt, ist in stetem Wachsen begriffen.

Im angekündigten zweiten Schritt ein Beispiel für »Weltliteratur«, Weltliteratur auf dem Buchmarkt im deutschen Sprachraum. Wie sagte Henri Pousseur? »Das gute Neue ist niemals ganz neu.« Wahrlich zurückhaltend formuliert. Einfacher ausgedrückt: Was wir als modern ansehen, gab es bisweilen schon vor Jahrhunderten. – Heutzutage ist das Paradigma

für den literarischen Austausch mit Selbstverständlichkeit in erster Linie der Roman – das ist das, was zwischen Sprachen und Kontinenten ausgetauscht wird. In eben diesem Sinne hat es aber bereits einmal einen deutschsprachigen Buchmarkt gegeben, der in praktisch allen überhaupt nur denkbaren weltliterarischen Richtungen operiert hat. In den Anfängen des Buchdrucks, im 15. und 16. Jahrhundert, war der Roman schon in ähnlicher Weise ein weltliterarisches Paradigma. Damals wie heute waren und sind es Umwälzungen in den Medien, das Aufkommen neuer Distributionsverfahren und auch neuer Handelstechniken, die im engsten Zusammenhang mit der literarischen Entwicklung selbst stehen oder die sie umgekehrt überhaupt herbeiführen. In der Frühen Neuzeit ging es um den Schritt von der Handschrift zum Buchdruck. Es gab zwischen etwa 1470 und 1520 rund drei Dutzend Romane, aus allen sprachlichen Weltgegenden, die auf deutschem Boden erhältlich waren – ich muss alle diese Magelonen und Melusinen und Sieben weisen Meister und Goldenen Esel und Eulenspiegel hier nicht aufzählen.

Es gibt auch den umgekehrten Wanderungsweg, dass nämlich etwas, was auf deutschem Boden erfunden worden ist, zu weltliterarischer Bedeutung gelangte. Wer weiß, ob aus dem Doctor Faust jemals irgendetwas geworden wäre, wenn nicht eine englische Übersetzung der *Historia von D. Johann Fausten* zu Christopher Marlowe gelangt wäre. Ohne theatrale Verwirklichung ist es vielleicht gar nicht viel mit diesem Thema. Für Musikwissenschaftler mag übrigens von Interesse sein, dass die Epochenbezeichnung Frühe Neuzeit jüngsthin mancherorts um zwei Jahrhunderte zur Gegenwart hin verschoben worden ist, so dass sie sich auf das 17. und 18. Jahrhundert bezöge. Wenn das Schule machte, würde ein Bermudadreieck von mindestens zwei Jahrhunderten in der Geschichte der deutschen Literatur entstehen.

Ich komme, im dritten Schritt, zum Ziel und Resultat meiner Überlegungen. Das Problem ›Weltliteratur und Nationalliteratur‹ ist alt, ausformuliert wurde es, und zwar hier in Weimar, mit der Frage: Wie verschieben sich die Horizonte der nationalen Identität und des Welterbes gegeneinander?

1827, wie gesagt, erscheint das Wort ›Weltliteratur‹ bei Goethe. Zwei Jahrzehnte früher ist die Auseinandersetzung mit diesem Phänomen aber schon da. Man sieht, dass dem Begriff einiges an Nachdenken vorausging. Überlegungen dazu haben sich kristallisiert mit dem Plan zu einem sogenannten ›Nationalbuch‹. Dieses Wort ist so selten nicht. Man hat im Laufe der Zeit verschiedenes dafür vorgeschlagen, mal eine Übersetzung des Nibelungenliedes, auch das *Deutsche Wörterbuch*, sogar die *Deutsche Grammatik* Jacob Grimms. Der Plan eines deutschen Nationalbuches gehört zu den Materialien des hiesigen Forschungsprojektes »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800«. Im Jahre 1808 trat Friedrich Immanuel Niethammer mit einem solchen Vorschlag an Goethe heran. Er hatte in seinen wissenschaftlichen Anfängen als Philosoph in Jena in besten intellektuellen Kreisen gelebt, in der Umgebung von Fichte und Novalis, auch Hölderlin gehörte dazu. Er gelangte dann nach München und amtierte dort als »Zentralschul- und Studienrat für Bayern«. Niethammer übersandte Goethe am 28. Juni 1808 nach Karlsbad eine längere Abhandlung, im Charakter fast einer nationalerzieherischen Philippika: *Der Streit des Philanthropinismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unsrer Zeit*. Ein paar Stichworte davon: Es gibt unter den Deutschen keinerlei Kunstsinn, die Klassiker lesen sie nicht, nir-

gendwo kann man Geschmack lehren oder lernen, es gibt keine Musterautoren, welches sind die nationalen Meisterwerke – alles das fehlt. Also muss jetzt ein deutsches Nationalbuch geschaffen werden.

Dies ist ein entscheidender Zeitpunkt in unserem Gymnasialunterricht. Das Deutsche beginnt aufzuholen und schickt sich an, die alten Sprachen abzulösen, zunächst aber mit ihnen gleichzuziehen. Geschaffen werden sollte von dem ersten deutschen Nationaldichter – so redet Niethammer Goethe an – ein Buch für den Volksbedarf, also ein Volksbuch. ›Volksbuch‹ ist, wohlgemerkt, ein ursprünglich aufklärerischer Begriff: ein Buch für das Volk, es wird zur Erziehung des Volkes geschaffen, durchaus auch zu dessen ästhetischer Bildung.

Goethe hat noch von Karlsbad aus positiv geantwortet, und er hat sofort zu arbeiten begonnen. Zwei sehr umfangreiche Schemata zu zwei allerdings sehr verschieden ausgerichteten Büchern dieser Art befinden sich im Goethe- und Schiller-Archiv. Das eine wäre eine Lyriksammlung zum Zwecke des Auswendiglernens geworden, das andere, aber das ist eine Formulierung des Schreibers des Faszikels, »ein historisches Volksbuch«. Was sollte es enthalten? Vom Bedeutenden das Bedeutendste.

Es beginnt mit der Überschrift »Das jüdische Volk«. Dann folgt Ägyptisches, Ostasiatisches, Phönizisches, Griechisches, und zusammenfassend findet sich der monumentale Satz: »Das Rechte, das Tüchtige aller Zeiten und Völker«. Das heißt, das deutsche Nationalbuch ist ein Nationalbuch, weil es den Kanon der Weltliteratur repräsentiert. Ein nicht abzuschüttelnder Bedeutungsaspekt ist in diesem Zusammenhang stets: Das muss Literatur ersten Ranges sein. ›Ein Buch von weltliterarischem Rang‹, das ist üblicher Sprachgebrauch. Der Begriff Weltliteratur ist also zugleich stets wertbestimmt. Benachbart ist dem die Vorstellung von einem Kanon.

Im Umgang mit der Tradition sind in der Zeit um 1800 zwei grundsätzlich verschiedene Verfahren entwickelt und praktiziert worden. Beide sind, wie mir scheint, möglich, und zwar nicht nur um 1800. Was kann man machen mit dem Schatz der Vergangenheit? Die Romantiker verfolgten ein ganz bestimmtes Konzept, sie selbst nannten das ›Verschmelzung‹. Der Begriff der Universalpoesie, der besonders von Friedrich Schlegel kultiviert worden ist, zielt darauf. Er ist geschichtlich sehr gut begründet: Blickt man nämlich auf die ritterliche Kultur des Mittelalters zurück, dann sieht man eine Universalkultur, in der die Grenzen durch Flüssigwerden der Aggregatzustände zumindest verblassen können. In dem Konzept der Weltliteratur, wie es von Goethe vorgelegt worden ist, bleiben die individuellen Identitäten der Einzelsprachliteraturen erhalten. In seinem eigenen Schaffen sieht man die Aufnahme von chinesischer Lyrik, man liest die größten Lobeshymnen auf das indische *Sakuntala*-Drama, auf serbische Volkslieder, auf Orientalisches, um nur wenig anzuführen. Dieses Verfahren erlaubt es, die Tradition offenzuhalten für ganz und gar Fernes und Fremdes.

Jetzt könnten Sie noch fragen: Aber wo bleibt das Nationale? Das Nationale kann natürlich nicht existieren ohne die Existenz einer Nation. Im frühen 19. Jahrhundert kann Nation nicht bedeuten, was man an der Grenze zum 20. Jahrhundert darunter verstanden hat. Ursprünglich hatte das Wort Nation eine rein landsmannschaftliche Bedeutung, in diesem Sinne wurde es im Mittelalter unter Studenten und Kaufleuten im Ausland gebraucht. Das Wort hat den Zweiten Weltkrieg ansatzweise noch überlebt. Noch 1980 hat die Darmstädter Akademie eine Tagung unter dem Thema »Gibt es eine deutsche Nationalliteratur?«

abgehalten, und Menschen wie der bedauernswerte Adolf Muschg haben sich da mit Spezialvorträgen abgeplagt: »Gibt es eine schweizerische Nationalliteratur?« Wirklich national ist man auf dem Gebiet der Literatur mit der Gründung des Berufsverbandes der Deutschlehrer geworden. Der Germanistenverband hat am Ende des 19. Jahrhunderts etwas sehr Unangenehmes erfunden, das in den anschließenden Jahrzehnten böartige Wirkungen gezeitigt hat. Das war die sogenannte ›Deutschkunde‹, ein ominöser Wortschwamm. ›Kunde‹ vom deutschen Wesen lässt sich auch mit literarischer Beihilfe betreiben. Das hat uns zu schaffen gemacht, auch bei sehr ernsthaften Autoren, ich erinnere nur an die Neuromantik und Hugo von Hofmannsthal mit seiner emphatischen Begrüßung von Josef Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, jedenfalls ihres vierten Bandes, in dem eine spezifisch österreichische Literatur aufscheint. Diese Gespenster der Vergangenheit treiben noch heute hie und da ihr Unwesen.

Nicholas Davey (Dundee)

Tradition and Identity: ›Aneignung‹ and ›Abgrenzung‹

Introduction

This conference invites us to think about the questions of musical culture, identity and tradition. The literature attached to the conference speaks of an ›Aneignungs- und Abgrenzungsprozess‹¹, a process which by its very terminology poses certain thematic oppositions: tradition (the continuity of a practice) *versus* history (the narrative of the changes and crises within a practice), assimilation *versus* resistance, and identity *versus* fragmentation. Contemporary awareness of these oppositions in current cultural practice is a partial consequence of the globalisation of music technology, transmission and transfer. Hermeneutic philosophy shares with globalisation an acute awareness of the historical and cultural specificities of cultural practices. If there is any universal acknowledgement in contemporary critical practice it is, clearly, that loyalty to universal norms of composition and performance is no longer tenable. Nietzsche's prophecy has become a commonplace. All foundations appear to have dissolved. Nevertheless, as a philosopher concerned with aesthetic and hermeneutic experience, I am suspicious of ›large questions‹ and ›big oppositions‹. Nietzsche also once aptly remarked that everything apparently simple is in fact highly complex. After all, reason is, as he and others have noticed, a gross and clumsy tool: it tends to

¹ These are the key terms that were set by the organisers of our panel (*Musik und kulturelle Identität. Weimar, XIII. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. 16. bis 21. September 2004, Programm, Abstracts*, Weimar 2004, S. 94). They do not refer here to any specific philosophical work.

simplify, to speak in ›either/or‹ terms where as the sharper ear of experience hears gradations rather than outright sameness and difference. Like identity and non-identity, modernism and tradition, these are all terms that are interdependent. Far from contradicting or excluding each other, each depends on its correlative term to sustain its meaning. I wish in this presentation to think about these terms a little more closely and want to suggest that in relation to the dynamics of a creative practice, they are far for more interconnected than commonly supposed.

I am not a music theorist but the themes which concern this conference are central motifs in current hermeneutic and aesthetic debate. Hermeneutic philosophy is, of course, primarily concerned with matters of experience, that is, with what a new work says to us and with the preconditions that underwrite the possibility of such ›speaking‹. Furthermore, questions relating to tradition, history, and what is referred to as an ›Aneignungs- und Abgrenzungsprozess‹ are resonant with allusions to Gadamer's notion of ›Wirkungsgeschichte‹.² The dynamics of this process have a critical implication for how we understand the identity of a creative practice and it is this implication that I would like to explore. One of the reasons debates about tradition and identity have become so urgent is not so much because of the arguments of deconstruction or postmodernism but because of the empirical fact of globalisation. It is on globalisation and its impact of musical practices that I will make my first remarks.

I. Globalisation: a New Music or ›Musicks‹ Renewed

The modernist tendency in both music and art shares with the globalisation of commerce and communication an aspiration to universality, a universality which frees expression and exchange from the particular limitations of history and geographical location. »Globalisation has done to music what photography did to painting«.³ Just as photography liberated the painted image from specific geo-cultural locations, so digital recording and communication has freed music performance from the limitations of social and cultural placement. At the flick of switch, a music event can be recorded, despatched in seconds to the other side of the globe, be reassembled, re-edited and reconfigured in an altogether different context. The resultant expansion of a shareable sound world has been extraordinary. The phenomenal success in Great Britain of BBC's *Late Junction* programme indicates that the CD collections of informed music listeners now embrace with equal love and enthusiasm Berio, Argentinian Tango, Sufi religious music, Josquin, Beethoven and Messiaen. For some traditionalists this speaks of the collapse of cultural integrity. The integrity of the modernist aspiration towards a progressive universal musical language has been compromised. Europe's musical sensitivities are now as eclectic as its culinary appetites.

The globalisation of musical transmission and transfer has clear advantages. The ›universalisation‹ of availability has encouraged an increased awareness of the historical specificity

2 Please refer to the chapter »Analyse des wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins« in: Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1990, p. 346–384.

3 See John Berger, *Ways of Seeing*, London 1996, p. 44.

and cultural differences that distinguish one musical tradition from another. This has (rightly) undermined a once dangerously persuasive ideological prejudice that only the modernist European musical tradition (i. e. the second Viennese school) was progressive and had any merit. Interest in earlier forms of music was condemned as unprogressive, reactionary or conservative precisely because of their identifiable specificity. This unthinking modernist prejudice tried to force all musical forms into a singular universal discourse. This is a prejudice well rid of. It is, after all, a gross arrogance to assume that progression and innovation are possible only within the modernist genre. Thankfully we now listen to Perotinus or Victoria with different and, indeed, enriched ears capable of appreciating both that ingenuity, invention and creativity manifest themselves in all traditions and are not to be sequestered by any one. Globalisation, then, can have an enlightening effect. It can expose the particular prejudices hidden within the universal pretensions of our dominant cultural traditions. However, the globalisation of music transmission has a darker side.

Globalisation may unify a mode of musical transmission but it also fragments, disrupts, and displaces musical traditions. An increased awareness of the real differences between musical traditions, performance conventions and aesthetic form undermines belief in the credibility of any universal norm of practice and evaluation. This can undermine the ›certainty‹ or confidence that sustains creative conviction. As Anthony Giddens observes, the declining authority of a dominant cultural practice engenders a degree of uncertainty that tends to leave the individual practitioner, steering a troubled course between personal commitment and uncertainty.⁴ All creative practice requires to a certain degree an acceptance of and trust in the norms and expectancies of the tradition within which a composer works. However, philosophically speaking, there is an instructive paradox here. Creativity may require as one of its preconditions a certain stability in the norms of its practice but it equally demands that such norms are to a certain extent questioned, probed and challenged. No creative practice can stay still and remain creative. The vitality of a creative practice resides in it being a process of controlled instability. What globalisation undermines is confidence in the transferability or the universal expansion of the creative values which underwrite a single practice or tradition. Europe has perhaps only fairly recently come to accept that its modernist tradition of creative practice is no longer universally appropriate or privileged. There are two issues here which should not be confused.

First: globalisation may have exposed the ideological (global) pretensions of European modernism but, in doing so, it has also revealed a global truth about creative traditions. Though the advent of globalisation shows that modernism has had its day, it also reveals that all traditions are intrinsically modernist in spirit or have to become so in order to survive. As we have argued, all creative traditions worthy of the name must face the challenge of difference and otherness. Globalisation spells the end of isolationism and cultural protectionism: no practice-tradition can stand on its own anymore, no form of cultural identity is immune from the challenge of the other and the different. However, globalisation has in this respect only made universally apparent what was re-

4 Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, London ⁴1995, p. 201.

gionally speaking almost certainly already the case. Globalisation certainly undermines faith in any universal set of creative norms and as a consequence it demands of practices committed to such a faith that they confront the challenge posed by the emergence of the ›other‹. The challenged practice has to respond in terms of ›Aneignung‹ or ›Abgrenzung‹. Globalisation reveals that the challenge which the ›Aneignungs-Prozess‹ poses individual traditions is neither a regional nor a new challenge but a shared condition characteristic of all vital traditions.

Second: precisely because no creative practice can remain still, no vital practice will remain unfriendly to or uncurious about other traditions. Was it not Nietzsche who observed that no artist will ignore the language of ›good effects‹? To think of a cultural practice as having to absorb, assimilate, and appropriate the other and the different as its own or as having to resist the other to protect its creative integrity is to think of practices as ›subjects‹ or ›agencies‹ rather than as processes. It is to accord them with the status of identities that maintain themselves either by assimilating the other as its own or by wilfully denying the other. However, creative practices are not egos or subjects which define their identity in Sartrean fashion, that is by dominating or negating the other. As we have suggested, a creative practice is always in a state of controlled instability and must remain so in order to maintain the continuity of its narrative. A vital practice will seek out the other precisely to challenge its own suppositions for it is only in risking itself in engagement with the other that a practice can discern a sense of what it might yet be capable of in terms of new expression. In this context philosophical hermeneutics is instructive.

II. On the Question of Practices and their Identity

It is a mistake to think of cultural practices and traditions as fixed, stable identities with an essential core. Traditions are unquestionably continuities of practice but, as MacIntyre points out, the continuities within such practices are invariably continuities of conflict, continuing debates about how the fundamental questions of a practice are best answered.⁵ Traditions are better thought of pace? Benjamin and Adorno, as constellar structures, fluid configurations of approach to canonic questions for as Gadamer reminds us traditions are constituted not by works but by the questions which works address. Traditions and/or creative practices are not fixed identities or closed fields of operation. They each address a set of subject-matters or concerns be they to do with expression, form, or rigour. Such subject matters are like grounding concepts. None are fully determinate and so each transcends every historical explication of them. In other words, such subject matters or what Gadamer refers to as ›*Sachen*‹ are entities about which a great deal has been unsaid and a great deal has yet to be said. A given practice may in the past have approached a certain subject-matter in a determinate way but, in so doing, it opens other as yet untried possibilities of interpretation. This has a consequence for whether a tradition or practice is to be considered as a fixed identity or not.

5 Alisdair MacIntyre, *After Virtue*, London 1993. p. 222.

If we accept that the subject-matters of a tradition are conceptually speaking always of a greater potential conceptual determinacy than any one interpretation permits, then, a practice will always be more than its constituent interpretations will allow. Because of this excess, practices are not identical with their constituent interpretations. Furthermore, the pursuits of any practice will invariably of itself challenge how that practice understands its nature. Practices like traditions maintain themselves by translation and transmission. Yet transmission is inevitably selective or interpretative. The way a practice receives a subject-matter and applies it in its own context, always creates an uneasy and ineliminable difference between what a practice thinks of itself as being and what it can potentially become. It is this ineliminable difference which, as Iser argues, drives a practice towards every new interpretations of itself.⁶ The quest for identity generates a non-identity which, in its turn, further stimulates the desire for identity. As we shall now argue, this element of difference or non-identity is precisely the point that makes a practice susceptible to the influence of the strange and the foreign. However, our principal point re-enforces the argument that creative traditions are controlled processes of instability. It also confirms our argument that all creative practices are in a state of crisis for the very interpretative procedures that maintain their being, also disrupt the understanding of constituent subject-matters.

The historical continuity of a practice does not lie in repeatedly performing the same thing but, rather, it unfolds from within its own dialogue with itself, some of its different potentials and possibilities. Each historical period allows a tradition to become more and in becoming more, to become different to itself. Thus, although the parameters of a practice or tradition may be culturally and historically specific, that specificity does not foreclose the creative potentialities within it. How that potentiality unfolds will very much depend upon the external influences brought to bear on the tradition. This explains why vital traditions must, in effect, seek out or risk the other, the strange and the foreign. If traditions are open in the sense that what they might become – their unrealised potential – has not yet been fully determined, all traditions remain in a certain sense unknown to themselves. What a tradition can yet be capable of will only become apparent when it enters into dialogue with other practices. Precisely, because no creative practice can stay still and remain creative, a vibrant practice needs engagement with the other precisely in order to place its norms at risks, to change how it thinks of itself and to discover what it is yet capable of. This process is essentially dialogical. It is not what Nietzsche described as protoplasmic interpretation in which a practice or tradition »makes what it appropriates equal to itself and fits it into its own forms and files«.⁷ Such an imperious process risks nothing. It is not essentially creative. The norms of the assimilating practice are not risked or questioned. Neither has ›Aneignung‹ to do with reductive explanations in the way that Adorno discusses them.

Erklären involviert, gewollt oder ungewollt, auch ein Zurückführen des Neuen und Unbekannten auf Bekanntes, wenngleich das Beste an den Werken dagegen sich

6 Wolfgang Iser, *The Range of Interpretation*, New York 2000.

7 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, transl. by Walter Kaufman and R.J. Hollingdale, London 1968, section 276. Translated from the Nietzsche Musarionausgabe.

sträubt. Ohne solche Reduktion, die an den Kunstwerken frevelt, könnten sie nicht fortleben. Ihr Wesentliches, das Unerfaßte, ist auf identifizierende Akte, auf Erfassen angewiesen; es wird dadurch zu einem Alten und Bekannten verfälscht.⁸

The process of ›Aneignung‹ has, arguably, more in common with Gadamer's notion of ›Horizontverschmelzung‹.⁹ The encounter with the other practice or tradition does not involve a naïve assimilation but an interaction in which the meaning and the norms of each are brought into the open. As a result of the exchange, both parties understand themselves differently. Engagement with the other, enables a practice to risk and test its prejudices. The argument is, then, that precisely because practices are in a certain sense unknown to themselves – i.e. their creative potential is historically speaking never fully determined – they require ›engagement‹ with the other precisely in order to test and extend their expectancies. What a practice can become thus depends upon the quality of its relations with other practices. What globalisation does is to make engagement with the other inevitable. There are two other features of ›Aneignung‹ worthy of note.

Firstly, ›Aneignung‹ is not the opposite of ›Abgrenzung‹ but entails an element of ›Abgrenzung‹ within itself. ›Aneignung‹ implies a process of adaption and application. For two practices to influence one another they must be spatially and temporally contiguous. Furthermore, the two practices must be capable of entering a form of dialogical relationship in that each allows the other to see a shared concern or subject-matter in a new light. Not only must each party be contiguous but what each offers the other must be continuous with its primary concerns, that is, a practice must be able to apply what it gains from the other. These points suggest, secondly, that when a practice achieves a new determination of its creative possibilities in its engagement with an other, it forecloses certain possible determinations of itself. Having achieved a certain adaptation of its possibilities, prevents it from adopting others. Thus a practice will or will not be open or susceptible to certain other influences due to the fatality of its history of interactions. ›Abgrenzung‹ is necessarily a consequence of ›Aneignung‹. These remarks bring us to a point where we can begin to reflect upon the problem of the new. Let me preface my remarks as follows.

III. On the Question of the New

If interaction between practices supposes both a contiguity of relation and a continuity of concern, the new emerges not as something in its own right but as a mode of relation between practices. Hermeneutically speaking, the notion of the new seems paradoxical. The phenomenology of the new is of course endearingly powerful in most communities. New births, new beginnings, re-newel, are all celebrated for their evocation of promise, excitement, freshness and movement. The new is always youthful because it is enlivening. Yet, in contrast, to this if perception and knowledge depend upon a background of the already-known,

8 Theodor W. Adorno *Gesammelte Schriften*, vol. 7: *Ästhetische Theorie*, ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1997, p. 521.

9 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 289f, p. 356f.

for something to recognise as ›new‹ is to admit that on a certain level, it is not new at all. To acknowledge a form or a practice as new is to say that we recognise something already known but in a new or novel guise. The ›new‹ is not known in the sense of being something absolutely original but as a hitherto unexpected variation of an established theme. Adorno observes that »das Verhältnis zum Neuen [...] sein Modell an dem Kind [hat], das auf dem Klavier nach einem noch nie gehörten, unberührten Akkord tastet. Aber es gab den Akkord immer schon, die Möglichkeiten der Kombination sind beschränkt, eigentlich steckt schon alles in der Klaviatur.«¹⁰ If something is radically new in that its like has not been seen before, there is some doubt that it will be recognised as ›new‹. In other words, what ever emerges as new must already be in part conceptually determinable. This raises to questions to which we will return but it must also prompt questions about the difficulties cultural globalisation supposedly poses.

The globalisation of communication frees music traditions from their geographic and cultural specificity. It has created a virtual contiguity in which no tradition or practice can remain isolated. On one level, this cannot but be a positive development. If all creative practices need ›risk‹ and ›questioning‹ to remain vital and if creative traditions are, in the sense discussed, unknown to themselves, the possibilities of enhanced engagement with the other and the different is to be welcomed. On the other hand, the sudden multiplication of new voices which globalisation affords can be judged a threat to traditional practices. The plethora of possibilities is such that bewilderment and uncertainty undermine creative confidence. Now, it can be argued, here, that the ability of globalisation to disrupt and fragment creative practices is much over estimated. Philosophical hermeneutics suggests a reason why this should be so.

To speak of new departures or new voices within a practice is to make a historical judgement. It is to note that the tradition has changed or is changing. As a result of new emergences, it is not what it was before. This suggests that a process of review and assimilation has taken place so that the tradition can no longer be thought of as it was previously. This endorses the view that a practice is not by any means an identity but a continuity of conflicts which has been decisively mediated by an engagement with the different and the other. The new cannot, therefore, be thought of as something in its own right, as something alien or utterly unique but as a change of condition or direction within a practice. Thus, the new denotes the continuity of change and tension within a tradition. The implications of this argument are as follows.

If the new is a mode of relation, if the new is an interpretative consequence of encounters between different practices, then a distinction can be drawn between the novel, exotic and ephemeral and the transformatively new on the other. This suggests a distinction comparable Gadamer's differentiation between (1) momentary aesthetic sensationalism and (2) the continuities of aesthetically apprehended meaning. To think that the experience of the new is equivalent to the immediacy of the ›instantaneous flash of genius‹ is to treat the new as a passing distraction or diversion. If the new is conceived in this sensationalist fashion it does indeed possess the power of fragmentation. If the new becomes no more than a

10 Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 55.

multiplicity of individual experiences, the new is utterly fragmentary and annihilates the continuity of aesthetic experience. We become absorbed in the presence of momentary aesthetic impressions.¹¹ However, such decadent self-absorption distracts us from and lacks any point of engagement with our indigenous practices. Understood in this way, the ›new‹ seems an escapist distraction. On the other hand, for substantive change to take place within a practice, there has to be genuine exchange with another. As Gadamer remarks, »alles Sichverstehen vollzieht sich aber an etwas anderem, das da verstanden wird, und schließt die Einheit und Selbigkeit dieses anderen ein.«¹² Moments of transformative newness are momentous rather than momentary. They are a result of an engagement with another practice or tradition that has, in consequence, become decisively different to itself. Now, as we have argued, this is possible only because a practice is open to other influences because much of its own nature is unknown to itself. It requires engagement with another practice in order to acquire a sense of its inherent possibilities. A number of points follow from this.

The globalisation of music communication is not in itself a dangerous or negative phenomenon. The proliferation of other horizons is not in itself a threat. Creative traditions will only affect one another directly, if and only if there are points of mutual interest. Dialogue between practices requires not just spatial and temporal contiguity but analogous alignments of individual concern. Exchange and transformation between practices presupposes that in outlook, style, or concern each practice offers itself to the other as an opportunity for self-reflection and exploration. One practice will have an impact on another only if it contributes to issues, difficulties and debates which are part of the continuity or narrative of the influenced practice. Sometimes, a practice can be most receptive to the influence of another precisely at those vulnerable moments when its own creative resources fail. Of course, dialogue and exchange pose risks. They demand that practices in order to remain creative become different to themselves. In effect, the threat posed by globalisation to a cultural practice is no more and no less dangerous than having to face the risks and challenges which are necessarily inherent to its remaining creative. Newness *per se* is not the threat or problem. The ›new‹, as we have argued, is a relation, a transformative relation in which a practice becomes different to itself as a consequence of an exchange with another.

Yet do our remarks and their hermeneutic orientation marginalise the importance of the new? If one practice can transform another only at points where the internal debates or tensions within a tradition's unfolding continuity are vulnerable or susceptible to the other, it might be said that, logically speaking, such changes were inherently possible within the tradition. As was remarked above, if perception and knowledge depend upon a background of the already-known for something to be recognised as ›new‹, this is to admit that perhaps the new on a certain level, is not new at all. To acknowledge a form or a practice as ›new‹ is to say that we recognise something already known but in a new or novel guise. The ›new‹ is here grasped not in the sense of being an original emergence but as an original variation

11 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 101.

12 Ibid., p. 102.

of an established theme. In other words, what emerges as new must already be, in part, conceptually determinable. Where in, then, lies the shock of the new? The answer lies, in fact, in the very hermeneutic claim that appears to diminish the status of the new, namely, that for something to be recognised as ›new‹, requires that it be in part conceptually determinable.

To say that the new is in part conceptually determinable is also to say that the new is not fully conceptually determinable and that it does not fit comfortably into the schemas of the known. Without this element of conceptual indeterminacy, the new would lose its allure, its promise and, indeed, its threat. It is this element of conceptual indeterminacy within the new that needs discussion. Central to the argument has been the suggestion that any vital practice remains creative so long as it continues to question the norms that underpin it. Confronting the challenge of the new is integral to the rejuvenation of any cultural practice. This confrontation can be understood as a process of questioning and answering which is both dialogical and dialectical. To expand this suggestion, let me draw a parallel between Kant's concept of genius and that side of the new which relates to the conceptually indeterminate.

In the *Kritik der Urteilskraft*, Kant argues that »eine jede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Produkt, wenn es künstlich heißen soll, als möglich vorgestellt wird.«¹³ Thus, by analogy, every new development within a practice must conform to some known rules or expectancies if it is to be recognised as ›new‹. However, Kant also argues that the art work is not produced by the imitation of rules. »Also kann die schöne Kunst sich nicht selbst die Regel ausdenken, nach der sie ihre Produkte zu Stande bringen soll.« »Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt«,¹⁴ for genius produces that which though rule like no rule can be given.¹⁵ To pursue the analogy, the new in order to be new must in part possess features that are not reducible to the known and the familiar. If as Kant argues, genius and the spirit of imitation are completely opposed, it follows that newness must in part challenge, question, be an affront to or resist what is known.¹⁶ In this respect, Adorno is right to comment that »die Abstraktheit des Neuen ist notwendig, man kennt es so wenig wie das furchtbarste Geheimnis von Poes Grube.«¹⁷ The new must therefore involve a degree of conceptual indeterminacy. As we argued, the new is essentially to be grasped as a relation. Thus, the emergence of the new in relation to an established practice represents an emergency. The norms and the expectancies of the challenged practice are thrown into disarray. However, it is precisely, the creation of an emergency and the need to respond to it that is the point. Newness is not a sudden rudeness, an affront or terrorist gesture for these only serve to strengthen the assumptions of a tradition. The challenge of the partial conceptual indeterminacy which constitutes the

13 Immanuel Kant *Werke in zehn Bänden*, vol. 8: *Kritik der Urteilskraft*, ed. by Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, p. 406 (A 179, B 181).

14 Ibid., p. 405 (A 178, B 181).

15 Ibid., p. 496 (A 179, B 181–182).

16 »Darin ist jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei.« Ibid., p. 407 (A 181, B 183).

17 Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 37.

new is precisely that it creates an aesthetic ›distanciation‹ that allows a deliberate and detached reflection of a dominant practice through the perspective of the new and an equally detached exploration of the new in terms of the established practice. What I mean by aesthetic ›distanciation‹ is in part related to Gadamer's account of the negativity of experience. »Jede Erfahrung, die diesen Namen verdient«, he argues, »durchkreuzt eine Erwartung.«¹⁸

In der Tat ist [...] Erfahrung zunächst immer Erfahrung der Nichtigkeit. Es ist nicht so, wie wir annehmen. Angesichts der Erfahrung, die man an einem anderen Gegenstand macht, ändert sich beides, unser Wissen und sein Gegenstand. Man weiß es anders und besser [...]. Der neue Gegenstand enthält die Wahrheit über den alten.¹⁹

The new reveals a latent possibility within an established practice that had not been seen before. We gain a better knowledge of what we thought we knew before but evidently did not. This implies an aesthetic distanciation. The new entails a dual element of conceptual determinacy – i. e. it is recognisable as making a claim about or is addressing a known practice and set of expectancies. However, the new also contains an element of conceptual indeterminacy – i. e. we know it has something to do with a given practice but we are unsure what. Hence, though exciting, the new is also unnerving, problematic, disconcerting. In other words, the experience of the new necessarily sets us at a distance from what we are familiar with, to see it from another perspective and perhaps to see in it, what we did not see or hear before. The new creates an aesthetic detachment that allows us to see in our familiar perspective what we had not seen before. It renders us strange to ourselves and opens us towards the previously withheld potentialities within our practice. Aesthetic distanciation affords a dialogical engagement with the traditional and the new. Both interrogate each other. Whether the new is genuinely new – whether it has something to say – depends upon whether over time it allows us to know more of a practice than we are presently familiar. Equally, what is of genuine worth within a practice – what is capable of responding to change and transforming itself – will be found out by the new. Either way, as with music itself, only time will tell.

In summary, the unresolved tensions within a tradition or practice, give it a dynamic which pushes it towards or make it susceptible to the new. In this respect, Adorno aptly remarks: »Seine Zuflucht hat das Alte allein an der Spitze des Neuen.«²⁰ The new challenges the old but not in the simple sense of being opposed to it. The confrontation between the old and the new is needed by the old precisely in order to actualise the unrealised possibilities within itself.²¹ Nietzsche once remarked that we cannot understand an entity that does not have a history. A practice that had no internal conflicts or challenges would be a practice without history. It would endlessly repeat itself. What gives a practice or tradition

18 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 362.

19 Ibid., p. 360.

20 Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 40.

21 Ibid., p. 40.

its history (or, indeed, its histories) is precisely its encounters with the strange, the foreign and the new. In other words, the ›continuity‹ of a practice (the history of its transformations) is provided by the negating power of the new and not by the repetition of the old. Thus, the differential of the new is the proper location of productivity²² for it is the new which prompts a practice to realise the latent possibilities within itself.

Dörte Schmidt (Stuttgart)

Mnemosyne. Funktionen der Erinnerung in der Musik nach 1950

Bemerkungen zu Henri Pousseur, Helmut Lachenmann und Hans Zender

Die Brisanz der Debatte über ›Erinnerung‹, die die Geisteswissenschaften seit geraumer Zeit beschäftigt, hängt eng zusammen mit der Frage, wie wir es in Zeiten der Kulturwissenschaften (denen wir die Debatte über kulturelle Identitäten verdanken) mit der Geschichte halten. Die Musikwissenschaft hat das Phänomen der ›Erinnerung‹ allerdings noch kaum thematisiert¹ – und das, obwohl die Komponisten schon länger darüber nachdenken und auch schreiben. Der Diskussion über »Tradition versus Geschichte«, die uns der Titel dieses Roundtables als Aufgabe stellt, eine über die ›Erinnerung‹ hinzuzufügen und damit die darin liegende Polarisierung in ein neues Licht zu rücken, ist das Anliegen der folgenden Bemerkungen.

Beginnen möchte ich mit Bemerkungen Henri Pousseurs über sein Mnemosyne-Projekt, nicht nur, weil er den Roundtable eröffnet hat und sich so zwanglos ein thematischer Bogen schlagen lässt, sondern auch weil hier der Rahmen ausgeschritten wird, den ich mir gesteckt habe:

Seit Beginn der sechziger Jahre (anders gesagt: seit dem Augenblick, wo ich mich in den – in meinen Augen damals noch ziemlich riskanten – Versuch gestürzt hatte, das hinter mir zu lassen, was ich die »beschränkte Serialität« genannt habe, ohne jedoch in eine rein retrospektive Haltung zu verfallen, in die Aufgabe oder gar den Verrat dessen, was das Serielle – und vor allem Webern – uns an äußerst Wertvollem gegeben hat), hatte der Traum in meinem Geist Gestalt angenommen, eine groß dimensionierte Komposition zu entwerfen – möglicherweise eine Art von komplexer Kan-

²² Ibid., p. 405.

¹ Als ersten größeren Anstoß zur Diskussion kann die im November 2001 in Paris veranstaltete Tagung »Musique et mémoire« gelten [Kongressbericht: *Musique et mémoire* (= Collection Arts 8), Paris 2003].

tate – ausgehend von den drei Versionen der Hölderlinschen *Mnemosyne* (jenes Dichters, dessen schroffe Visionen zu entdecken mir während einer Reise durch das zertrümmerte Deutschland gegeben ward, die ich wenige Jahre nach Kriegsende – und zwar noch vor meinem ersten Besuch in Darmstadt 1954 – unternahm –, mir, dessen kleine Grenzlandheimat und dessen frühe Jugend von der widersinnigen, gleichermaßen leidvollen, konflikthaften, zum Widerstand rufenden und dennoch kulturell bereichernden Erfahrung der Annexion durch das Dritte Reich gekennzeichnet war), und dieses Werk all meinen bekannten und unbekannten deutschen Freunden zu widmen, will sagen: an sie zu richten.²

Mit dieser Bemerkung leitete Henri Pousseur 1989 einen Text mit dem vielsagenden Titel »Ein hartnäckig vorausschauendes Gedächtnis« ein. Die Spuren, die dieser Plan im Werk Pousseurs von der Monodie *Mnemosyne* aus dem Jahr 1968 (deren expliziter Widmungsträger übrigens Karlheinz Stockhausen ist) bis hin zu *Mnemosyne (doublement) obstinée* für Streichquartett und Mezzosopran ad libitum von 1988 hinterlassen hat,³ sind ihm Beleg dafür, »daß die Ausschöpfung der Zukunft eine viel größere Chance fruchtbarer Entwicklung hat, wenn sie den Wettbewerb mit der Erinnerung nicht von sich weist.«⁴

Die autobiographische Mitteilung ist zugleich »persönliches« Programm, Standortbestimmung zur Frage nach der Erinnerung. Lesen wir sie als »archäologischen Bericht« im Sinne Walter Benjamins, der von wirklicher Erinnerung fordert, sie müsse ebenso ein Bild von dem Erinnernden wie vom Erinnerten liefern, nicht nur Fundstück und Fundort angeben, sondern auch alle die Schichten, »welche vorher zu durchstoßen waren«.⁵ Pousseur stellt die Verbindung her zwischen dem Erinnern als individueller Leistung und der »Geschichte«, in der dieses Erinnern sich ansiedelt; er bestimmt gleichsam seine Handlungsvoraussetzungen. Dies ist die Perspektive, in der die Erinnerung als zukunftsweisende Kraft verstanden werden kann. Wenn mit Hölderlin *Mnemosyne* beschworen wird, Mutter der Musen, dann wird die Erinnerung für Musik und Literatur wie für alle Künste gleichsam von Geburt an für konstitutiv erklärt.

Pousseurs Unternehmen ist kein Einzel- oder gar Sonderfall. Sein *Mnemosyne*-Projekt steht nicht allein: 1986 schreibt Brian Ferneyhough ein Stück für Bassflöte und Zuspieldband

2 Henri Pousseur, »Ein hartnäckig vorausschauendes Gedächtnis«, in: *Henri Pousseur*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 69), München 1990, S. 15–31, hier: S. 15.

3 1968 *Mnemosyne*, monodia per una voce sola o coro all'unisono o uno strumento
 1969 *Mnemosyne II*, sistema di improvvisazione per uni o più esecutori
 1972 *Mnemosyne disparue* (= *Étude parabolique VII*), elektronische Komposition
 1984 *Les Noces d'Icare et de Mnemosyne*
 1988 *Mnemosyne (doublement) obstinée* für Streichquartett und Mezzosopran ad lib.
 späte 1980er Jahre *Mnemosyne retrouvée*, Version des Klarinetten Jean-Pierre Peuvion nach dem Modell der *Paraboles-Mix* aus *Mnemosyne I* und *II* und einigen der *Études paraboliques*.

4 Pousseur, »Ein hartnäckig vorausschauendes Gedächtnis«, S. 20.

5 Walter Benjamin, »Erinnern und Ausgraben« (1932), zitiert nach *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hrsg. von Knut Ebeling und Stefan Altekamp (= Fischer 16177), Frankfurt a.M. 2004, S. 44.

mit dem gleichen Titel (ohne explizite Textgrundlage);⁶ 1979 beginnt Hans Zender seine Werkreihe *Hölderlin lesen*, deren viertes Stück für Frauenstimme und Streichquartett aus dem Jahr 2000 ebenfalls die hölderlinsche Ode zugrundelegt.⁷ Alle diese Kompositionen sind Zeugnisse einer allgemeinen Problemlage, mit der die Generation jener Künstler, die mit den Idealen der westeuropäischen Nachkriegsavantgarde angetreten waren, sich bis heute auseinandersetzt und die ich nun in vier Schritten skizzieren möchte.

I. Erinnerungslosigkeit als Freiheit oder Amnesie?

Pousseur beginnt seine Erzählung mit dem Zeitpunkt, zu dem er das ›Erinnern‹ erinnert: am Beginn der 1960er Jahre in Reaktion auf jene »beschränkte Serialität«, die den »Wettbewerb mit der Erinnerung« so dezidiert von sich wies. Pierre Boulez hat die Utopie der Voraussetzungslosigkeit, die die Komponisten in den frühen 1950er Jahren so faszinierte, 1958 rückblickend zugespitzt: »Meinem Plan lag folgende Idee zugrunde: Ich wollte aus meinem Vokabular absolut jede Spur des Überkommenen tilgen.«⁸ Diese Haltung beschränkte sich keineswegs auf das serielle Denken, sondern gehörte – wie man etwa auch dem Briefwechsel zwischen Boulez und John Cage entnehmen kann – zu den Grundüberzeugungen der Avantgarde der frühen 1950er Jahre, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht bruchlos in eine historische Kontinuität stellen wollte. Cage und Boulez waren sich in dieser Frage bemerkenswert nah: Noch in dem 1959 entstandenen Vortrag »Experimental Music« formuliert Cage ausdrücklich als sein Ziel »to provide a music free from one's [d.h. des Komponisten] memory and imagination«.⁹

Um 1960 geriet diese Utopie in die Krise, und nicht von ungefähr formulierte Theodor W. Adorno in seiner programmatischen Darmstädter Rede »vers une musique informelle« 1961 die Hoffnung: »Musique informelle wäre eine, in der das Ohr dem Material lebendig anhört, was daraus geworden ist.«¹⁰ Eben jene hörbare ›Lebendigkeit‹ widersetzte sich allen Neutralisations- bzw. Abstraktionsversuchen und wurde nach und nach von den Serialisten selbst thematisiert: In Pousseurs Ende der 1960er Jahre erschienenener *Apotheose Rameaus* werden eben jene »lebendigen Eigenschaften des Materials« – die Formulierung gemahnt

6 Erstdruck in: *MusikTexte* 18 (1987), S. 27–31.

7 Vgl. hierzu den Einführungstext in: Hans Zender, *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden 2004, S. 339f. Auch die durch den Webern-Schüler Philip Herschkowitz mit der Tradition der Zweiten Wiener Schule vertraute russische Komponistin Elena Firsova (*1950) hat ihr 1996 entstandenes *Chamber Concerto No. 6* (für Klavier und Kammerorchester, UA London 1997) mit dem Untertitel »The Temple of Mnemosyne« versehen.

8 Pierre Boulez, »Über meine Structures pour deux pianos« [1958], in: Beiheft zu *Pierre Boulez. Structures pour deux pianos*, WER 6011-2, S. 1–12, hier: S. 2.

9 John Cage, »Experimental Music« (1959), in: Beiheft zu *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, WER 6247-2 (1994), S. 6–12, hier: S. 9 (eine etwas veränderte Version des Textes findet sich in: John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CN 1961, S. 7–12; die Veränderungen betreffen nicht die hier zitierte Passage).

10 Theodor W. Adorno, »Vers une musique infomelle« (1962), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 2003, S. 493–540, hier: S. 538.

an Adorno – auch theoretisch zur festen Größe, mit der der Komponist rechnet,¹¹ und Helmut Lachenmann stellt in »Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik« 1969 fest:

Die [...] typische Nono'sche »Pathetik« rührt davon her, daß mit der punktuellen Isolation des seriell verfügbaren Tones jenes aus der tonalen Praxis stammende Moment des Gestischen nicht ganz zerbrochen, sondern lediglich reduziert worden ist. Der einzelne Ton, scheinbar integriert in ein serielles Gefüge, ist zugleich in eigentümlicher Weise expressiv geworden. Klangfarbe und Lautstärke, die an geläufige instrumentale und vokale Mittel gebunden blieben, erhalten dabei durchweg Erfahrungskategorien alter, tonaler Machart lebendig und wirksam. Die sinnvolle Integration solcher nicht weiter auflösbarer Reste in neue Konzeptionen ist ein Problem, dem auch heute noch die Komponisten hilflos gegenüberstehen.¹²

Aus dieser Beobachtung entwickelt Lachenmann sein Konzept der »Aura«, das er in der Nachschrift zu seinem Darmstädter Kompositionsseminar über die »Bedingungen des Materials« 1978 erstmals theoretisch festschreibt:

Der Strukturbegriff [...] setzt scheinbar eine von allen übrigen Bestimmungen und Einflüssen unserer Wirklichkeit abgeschirmte kommunikative Beziehung zwischen »reiner« (klingender) Materie und »reinem« (rezipierenden) Geist voraus. Diese Illusion mancher Seriellen hat sich zerschlagen. Geist und Materie, Bewußtsein und Ausdrucksmittel sind durch allgemeine und individuelle Vorwegbestimmungen mannigfach geprägt (die Tonalität ist nur eine von ihnen). Jedes Mittel bringt gewissermaßen seine Aura mit.¹³

Schon diese wenigen Belege sprechen dafür, dass – zumindest innerhalb der Avantgarde – weniger das Fortschrittsdenken der Moderne in die Krise geriet als vielmehr die Utopie der Voraussetzungslosigkeit bzw. die Annahme, dass zu diesem historischen Zeitpunkt nur ein Lossagen von den historischen Voraussetzungen Fortschritt ermögliche. Die sogenannte »Abkehr vom Materialdenken« der Avantgarde der 1950er Jahre, die Carl Dahlhaus in den 1980er Jahren im Blick auf die Darmstädter Debatten zur Diskussion stellte,¹⁴ beginnt bei näherem Hinsehen weniger als Kritik an der Kategorie der Neuheit, sondern vielmehr als Wiederentdeckung der von Adorno vertretenen »historischen Tendenz des Materials«¹⁵, der Eigenschaft von Klängen, historische und gesellschaftliche Sinnschichten unmittelbar hör-

11 Henri Pousseur, *Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik* (1968), übers. aus dem Französischen, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Klaus Stichweh (= Texte zur Forschung 52), Darmstadt 1987, S. 73.

12 In: Luigi Nono, *Texte, Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich 1975, S. 313–324, hier: S. 316f.

13 Helmut Lachenmann, »Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung« (1978), in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 35–47, hier: S. 46.

14 Carl Dahlhaus, »Abkehr von Materialdenken?«, in: *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken? Die 31. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Chronik, Bilddokumente*, [hrsg. von Friedrich Hommel] (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 19), Mainz 1984, S. 45–55.

15 Diese Denkfigur gehört zu den Kernstücken der *Philosophie der neuen Musik*, findet sich aber auch in anderen Schriften Adornos. Siehe Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 12: *Philosophie der neuen*

bar mit sich zu tragen, auch wenn sie in einem strukturellen Kontext erscheinen, der sie absichtsvoll ausblendet – nicht umsonst greift Helmut Lachenmann den Materialbegriff so dezidiert wieder auf. Die ›Arbeit‹ am seriellen Verfahren, die Konfrontation der darin aufgehobenen Hoffnung auf Voraussetzungslosigkeit mit den »lebendigen Eigenschaften des Materials« gerät für viele Komponisten zur Wiederentdeckung sinnstiftender Dimensionen. Dies geht einher mit einer Art ›phänomenologischer Wende‹. Die primäre Frage ist nicht mehr: Wie sind die Klänge strukturiert? Sondern: Wie hören sich die Klänge an? Wenn Hans Zender immer wieder mit Georg Picht darauf dringt, dass »die Sinne denken«¹⁶, zielt er ebenso in diese Richtung wie Helmut Lachenmann, wenn er als Motivation seines Komponierens formuliert, es gehe »um Musik, bei welcher unsere Wahrnehmung sensibel und aufmerksam wird im Grunde auf sich selbst, auch die eigene Strukturhaftigkeit, und die darüber hinaus versucht, den wahrnehmenden Geist sensibel zu machen für jene Strukturen der Wirklichkeit, auf die ein solches Komponieren reagiert«.¹⁷

Aufschlussreich ist das Vokabular, das die Komponisten verwenden, um die Lage in den 1950er Jahren resümierend zu beschreiben: Während Cage von Befreiung spricht, wählt Boulez mit ›tilgen‹ eine Vokabel, die stärker die Gewaltsamkeit des Vorgangs betont. Lachenmann spricht im Zusammenhang mit Nono in den 1960er Jahren gar von einem »seriell manipulierten Abtötungsprozeß«¹⁸. Pousseur bietet in einem Text aus dem Jahr 1987 zwei Möglichkeiten, indem er einerseits durchaus nicht ohne Hintersinn ›wohlwollend‹ von Jungfräulichkeit spricht¹⁹ – der sakralisierten Metapher für die Voraussetzungslosigkeit des ›alles ist noch möglich‹, die ohne Glauben nicht zu haben ist und die noch deutlich pejorativ auch Helmut Lachenmann verwendet, wenn er der ›Fiktion eines seriell beliebig manipulierbaren ›jungfräulichen‹ Tonmaterials« eine Absage erteilt.²⁰ Als ›pathologischere‹ Alternative schlägt Pousseur den Begriff der Amnesie vor, einen Begriff, den man ebenfalls bei Iannis Xenakis²¹ und Ende der 1980er Jahre auch bei Boulez findet.²² Lachenmann formu-

Musik, Frankfurt a.M. 1975, S. 38–42, vgl. dazu auch Reinhard Kapp, »Noch einmal: Tendenz des Materials«, in: *Notizbuch 5/6: Musik*, hrsg. von Reinhard Kapp, Berlin und Wien 1982, S. 253–281.

16 Nicht von ungefähr liefert gerade dieses Zitat den Titel für die jüngst erschienene Schriftenausgabe: Hans Zender, *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden 2004.

17 Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten« (1985), in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 116–135, hier: S. 135.

18 Lachenmann, »Luigi Nono oder Rückblick auf die Serielle Musik« (1969), in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 247–257, hier: S. 250.

19 »Après une décennie entièrement consacrée à la (re-)construction d'un tissu musical à partir d'une assez radicale table rase, et donc presque exclusivement préoccupée par ce qu'on pourrait appeler des problèmes de surface, de matière et d'éléments, et de leur organisation en une poétique que l'on qualifera parfois de virginale ou (plus pathologiquement?) d'amnésique, c'est bien à un retour en force de la sémantique des signes musicaux, d'un jeu avec les associations historiques ou géographiques, socio- ou idéologiques, c'est-à-dire à proprement parler avec les identités culturelles qu'il s'agissait là.« Henri Pousseur, »Composer (avec) des identités culturelles«, in: *InHarmoniques 2*, Paris 1987, S. 174–191, hier: S. 191.

20 Helmut Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt« (1987), in: *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 342–350, hier: S. 350.

21 Der damit den Hörer qualifiziert, an den er sich wendet. Iannis Xenakis, *Musiques formelles* (1963), Paris 1981, S. 185.

lierte jüngst gar, Komponieren stelle sich ihm »von jeher [...] als das versuchsweise Bewältigen von Traumata dar«²³. Begriffe wie Amnesie (als Verdrängungseffekt) oder Trauma sind – und das wissen auch die Komponisten, die sie verwenden – längst politisch wie historisch besetzt. Anders als die Freiheits- bzw. Nullpunkt-Vorstellungen im Anschluss an Cage betont der Begriff der Amnesie nicht nur das Unfreiwillige des Vergessens, sondern auch die traumatische Bindung an das Vergessene, weil sie einen Teil der Voraussetzungen für die Bestimmung des eigenen Standpunktes unzugänglich macht, dabei aber diese Lücke schmerzhaft präsent hält.

II. Erinnerung als Prävention, Alternative oder Konsequenz?

Auf die von Cages Befreiungs-Utopie ausgehende Faszination reagiert vor allem Luigi Nono heftig und umgehend. Seinen – von Lachenmann ins Deutsche übertragenen – polemischen Vortrag über »Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute« in Darmstadt 1959 eröffnet er mit der – heute wieder so aktuell erscheinenden – Diagnose, es gebe »vielfach die Tendenz, ein künstlerisch-kulturelles Phänomen nicht in seinen geschichtlichen Zusammenhang einzufügen«.²⁴ Nono sieht in der Utopie, man könne sich von der Vergangenheit lossagen, die Ablehnung der historischen und damit auch der politischen Verantwortung der Kunst, d.h. eine grundsätzliche Absage an Geschichte überhaupt, gegen die es aktiv Prävention zu betreiben gelte.

Fast wie eine Bestätigung für Nonos Befürchtungen muten Versuche an, den Rückgriff auf Vergangenes als Alternative zur Erinnerungsverweigerung der Nachkriegsavantgarde aufzubieten und ihm damit letztlich seine historische Dimension zu nehmen. Dafür stehen beispielsweise zunächst seriell arbeitende Komponisten wie die Amerikaner George Rochberg²⁵ oder David del Tredici.²⁶ Beide vollzogen in den 1960er Jahren eine völlige Abkehr von den frühen Idealen und gelten seitdem als führende Vertreter des amerikanischen New Romanticism. Erinnern reflektiert für sie nicht kritisch die Voraussetzungen für die

22 »Feraï-je de nouveau éloger de l'amnésie? Il semble qu'au milieu d'un temps chargé de plus en plus de mémoire, oublier devienne l'urgence absolue.« Pierre Boulez, *Jalons (pour un déclin)*, Paris 1989, S. 437.

23 »Klänge sind Naturereignisse«. Helmut Lachenmann im Gespräch mit Klaus Zehelein und Hans Thomalla«, in: *Helmut Lachenmann »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«*, Programmheft Staatsoper Stuttgart 2001, S. 20–34, hier: S. 23.

24 »Es herrscht heute – auf dem Gebiet des Schöpferischen wie auf dem des Kritisch-Analytischen – vielfach die Tendenz, ein künstlerisch-kulturelles Phänomen nicht in seinen geschichtlichen Zusammenhang einzufügen, also es nicht betrachten zu wollen in Beziehung zu seinen Ursprüngen und zu den Elementen, aus denen es sich gebildet hat, nicht in Beziehung zu seiner Zugehörigkeit und Wirksamkeit im aktuellen Dasein, nicht in Beziehung zu seinen [ihm] innewohnenden Möglichkeiten, in die Zukunft zu strahlen, sondern es betrachten zu wollen ausschließlich um seiner selbst willen, in sich selbst und nur in Beziehung zu jenem bestimmten Moment, in welchem es sich manifestiert. Man lehnt nicht nur jede Einordnung in die Geschichte ab, sondern man lehnt unmittelbar die Geschichte selbst ab, mitsamt ihrem evolutiven und konstruktiven Prozeß.« Luigi Nono, *Texte, Studien zu seiner Musik*, S. 34–40, hier: S. 34.

25 Rochberg wurde durch Luigi Dallapiccola mit dem seriellen Denken vertraut gemacht.

26 Del Tredicis kompositorische Wurzeln liegen in Princeton, einem Zentrum des amerikanischen Serialismus.

Gegenwart, sondern schafft eine neoromantische Gegenwelt zu dieser, deren pathetische Aufladung die erinnerten Vorbilder an Ausdrucksintensität womöglich noch übertreffen soll.²⁷ Solche Musik begreift sich als Rückkehr zum essentiell Musikalischen (das oft mit Naturmetaphern belegt wird) und verwandelt das Vergangene in ein letztlich geschichtsloses Ausdrucksmittel – eine Haltung, die beispielsweise Hans Zender als Manierismus beschreibt, als Gegenströmung zur Avantgarde, die rückwärts schaut »in vergangene Jahrhunderte, ja in außereuropäische Kulturen – bis hin zu Schichten der Musik, welche als mythisch, magisch-kollektiv oder archaisch bezeichnet werden könnten.«²⁸ Retrospektion als Gegenkonzept zur »Voraussetzungslosigkeit« des seriellen Komponierens führt am Ende in jene Suspendierung von Geschichtlichkeit überhaupt, vor der Nono warnte.

Dagegen stellen sich solche Ansätze, die das Erinnern ausdrücklich als Konsequenz aus der Absage an Überkommenes begreifen, es an die Bedingung des Vergessens koppeln. Zunächst liegt dies nahe bei jenen Komponisten, die mit Begriffen wie Amnesie, Trauma oder Verdrängung²⁹ argumentieren – letztlich auch Boulez, der damit Ende der 1980er Jahre gegen die Renaissance einer Vorstellung von »Gedächtnis« antritt, in der die Geschichte als kritische Instanz keine Rolle spielt. Ursprünglich stand Boulez mit der Überzeugung, es sei notwendig, »an die Grenzen des Fruchtländes« zu gehen, Cages Vorstellungen näher, die vor allem Hans Zender weiterdenkt, der sich ebenfalls für »die Grenzen der Musik« interessiert und die äußerste Ausdrucksform des dort zu findenden »musikalischen Nullpunkts«³⁰ in den Folgerungen aus Weberns Umgang mit Stille sieht, die in Cage gipfeln und »das Phänomen Musik tatsächlich in eine neue Dimension zu heben schein[en], unabhängig von Stil, Geschichtsbezug und ästhetischer Zuordnung.«³¹ Solch ein in der Stillstellung geschichtsfreier Raum ist für Zender allerdings nur als Durchgangsmoment denkbar und

27 Über *In Memory of a Summer Day* (für Sopran und Orchester; 1980) aus dem seit 1968 verfolgten *Alice in Wonderland*-Projekt bemerkt er: »Der menschliche Mechanismus, der uns alle dazu bringt, uns vergangener Freuden und Glückseligkeiten mit einer besonderen idealisierten Wärme zu erinnern – man könnte es den nostalgischen Impuls nennen – ist etwas, was mit einer besonderen Kraft in der Psyche des zurückgezogen lebenden Lewis Carroll gewirkt hat. Vielleicht waren für ihn jene »glücklichen Sommertage« tatsächlich seine glücklichste Zeit. Auf jeden Fall, als er Jahre später diese Einleitungsverse niederschrieb, kamen ohne Zweifel die Gefühle des Entzückens überschwemmend wieder – jetzt aber aufgeladen sowohl durch die idealisierte Intensität des Erinnerns als auch durch die sehr präsenten Gefühle der Sehnsucht: »Nach glücklichen Sommertagen vergangen/Und verschwundene sommerliche Pracht.« Zit. nach: John McGuire, »»All in the Golden Afternoon«. Zur Neuen Romantik David del Tredicis«, in: *MusikTexte* 18 (1987), S. 20–22, hier: S. 21f. (leicht korrigierte Übersetzung).

28 Hans Zender, »Orientierung. Komponieren in der Situation der Postmoderne« (1989), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 157–165, hier: S. 159.

29 Z. B. Hans Zender: »Der Manierismus scheint sich zur Avantgarde eher wie ein Psychiater zu verhalten, welcher vergessene und verdrängte bis hin zu archaisch-infantilen Erfahrungen ins Bewusstsein hebt, um so den durch die Einseitigkeit der modernen Rationalität geschädigten Patienten zu heilen; diese Heilung funktioniert aber nur, wenn die erinnerten Inhalte neu bestimmt werden.« Ebd., S. 160.

30 »Der Durchgang durch einen musikalischen Nullpunkt, das »Anhalten der Welt« in der Introversion der Présence ist sowohl Fluchtpunkt der revolutionären Bewegung der Avantgarde als auch Ausgangspunkt dessen, was ich etwas vereinfacht manieristisches Denken nannte.« Ebd., S. 163.

31 Ebd., S. 161.

öffnet den Weg in eine neues, positiv besetztes Hören: »Immer kann der Musiker nicht im Raum der Stille verweilen: die Musik würde sterben, statt sich zu erneuern.«³² Gemeinsam ist dem Schritt durch den »Nullpunkt« der Musik wie der Idee der Amnesie, dass sie zu einem Erinnern nach dem Vergessen führen.³³ Solches Erinnern arbeitet nicht mehr präventiv, wie es Nono noch 1959 gefordert hatte, sondern sammelt das, was nach dem Vergessen übrig ist, bilanziert die Leerstellen und sucht die verlorengegangene historische Dimension wiederzugewinnen.

Eine der wichtigsten Voraussetzungen für die kompositorische Einlösung dieses Programms war die Erkenntnis der Nichtidentität von Strukturverfahren und Klangvorstellung. Erst sie machte es möglich, dass nicht das strukturelle Denken selbst verworfen werden musste, sondern man auf die – nun selbst historische – Erfahrung der 1950er Jahre reagieren konnte. In diesem Sinne untersucht Pousseur bereits seit den 1960er Jahren systematisch die »dialektische Wechselwirkung zwischen kombinatorischen Verfahren, d.h. einer »seriellen« Methode im weitesten Sinne, und der empirischen Kenntnis der lebendigen Eigenschaften des Materials«³⁴. Und auch Helmut Lachenmanns an Adorno anknüpfende Materialtheorie zielt auf einen »dialektischen Strukturalismus«.³⁵ Solches Komponieren unterwirft sich einer gedanklichen Disziplin, die es erlaubt – ganz in Benjaminischer Tradition –, mit Klängen archäologisch umzugehen. Wenn Hans Zender die Bedeutung »neubestimmter struktureller Strategien« für das geschilderte Projekt betont, zielt er genau hierauf.³⁶

III. Individuell oder kollektiv?

Ganz gleich ob als Prävention, Alternative oder Konsequenz – ganz offensichtlich wird Erinnern von Komponisten als eine Möglichkeit verstanden, sich zu den Gegenständen der »Geschichte« ins Verhältnis zu setzen. Nicht in jedem Fall allerdings ist dieses Verhältnis ein im eigentlichen Sinne historisches. Erinnern bedeutet grundsätzlich die Vergegen-

32 Ebd., S. 163.

33 Wie es Aleida Assmann auch für die Bildende Kunst und die Literatur herausgestellt hat. Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 359ff.

34 Pousseur, *Apotheose Rameaus*, S. 73.

35 Lachenmann, »Komponieren im Schatten von Darmstadt« (1987): »Jener – bewusst oder unbewußt zu praktizierende – »dialektische Strukturalismus« grenzt sich natürlich ab von jener Fiktion eines seriell beliebig manipulierbaren »jungfräulichen« Tonmaterials (an welches die »alten Darmstädter« tatsächlich eine zeitlang glaubten), als ob es irgendein Klangmaterial gäbe, das seine Geschichtlichkeit vergessen könnte [...].« In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 350.

36 »Das Verarbeiten mehrerer stilistischer Komponenten in einem musikalischen Zusammenhang verlangt jedenfalls, wenn es nicht in einem unverbindlichen Potpourri enden soll, ein Mehr an kompositorischer Kontrolle und neue kompositorische Strategien. Solche Strategien können nichts anderes sein als Neubestimmtes strukturelles Denken. Auf diese Disziplin kann und darf nicht verzichtet werden; sie gehört nicht nur wesentlich zur Avantgarde und ist so die Brücke zur großen europäischen Tradition, sondern sie ist auch das einzige Mittel, zu verhindern, daß aus der Vergangenheit herbeizitierte Gestalten zum regressiven faulen Zauber werden.« Zender, »Orientierung«, S. 165.

wärtigung von individuellen Erfahrungen und Erlebnissen³⁷ und zielt nicht – wie Tradition, Gedächtnis oder Geschichte in je verschiedener Weise – auf Totalität oder Kontinuität. Erinnerung kann an unterschiedlichen Totalitäten oder Kontinuitäten partizipieren (am subjektiven ›Gedächtnis‹ ebenso wie am kollektiven, eigenen wie fremden Traditionen, der persönlichen ›Geschichte‹ wie der politischen, gesellschaftlichen, kulturellen etc.) und liefert allerhöchstens Bruchstückhaftes, das jeweils als Fragment den Vorgang des Erinnerns in sich trägt. Eben dies hebt Wolfgang Rihm nicht zufällig gerade an Nonos berühmtem Quartett hervor: »als ich Luigi Nono [...] nach dem Streichquartett fragte, sprach er lange und ausführlich über einen völlig freien Entstehungsprozeß, das Improvisatorische der Erfindung, die Erinnerungen (besonders an seine geliebten Lehrer Maderna und Scherchen) und den eigentümlichen Erregungszustand bei der Arbeit.«³⁸ Für die Hörer hat solches Komponieren entscheidende Konsequenzen, die Rihm im Folgenden benennt:

Die Chiffrierung persönlichster Empfindungen und Erfahrungen geschieht in *Fragmente – Stille, An Diotima* nicht, damit diese von uns, den Hörern und Musikforschern dechiffriert werden können, sonst wäre das nur ein Akt von Diskretion, die im Innersten exhibitionistisch ist. Nein, es ist der Erinnerungs- (also auch Empfindungs-)Vorgang selbst, der hörbar gemacht ist.³⁹

›Sinn‹ wird also – das steht hinter der Absage an das ›Dechiffrieren‹ – nicht mehr über den Vorgang der Repräsentation transportiert, sondern durch einen eigenschöpferischen Vorgang im Hören jeweils neu erzeugt: Solche Musik wird – kurz gesagt – individuell, nicht kollektiv verstanden. Die Bedingungen von Produktion und Rezeption eines solchen Werks berühren sich allein in der ›Mechanik‹ des Erinnerungsvorgangs, ohne dass jedoch die Idee der Sinnstiftung durch Kunst aufgegeben werden müsste. Die Betonung einer aktiven, individuell schöpferischen Rolle des Hörens findet man in den Schriften vieler der hier besprochenen Künstler,⁴⁰ die Sinnzuweisungs-Prozesse immer aus zwei Perspektiven diskutieren, der des Komponisten und der des Hörers. Helmut Lachenmann hat beide Seiten des Vorgangs seit Ende der 1970er Jahre wohl am ausführlichsten auch theoretisch systematisiert und seiner Reflexion über die »Bedingungen des Materials« von 1978 unmittelbar im Jahr darauf konsequenter Weise eine komplementär dazu angelegte Systematik der »Grundbestimmungen des Musikhörens« folgen lassen. Er hat die Frage der Wahrnehmung zum Ausgangspunkt einer musikalischen Phänomenologie genommen, die dem Strukturdenken dialektisch verbunden ist.

37 Ob sie überhaupt als ›kollektive‹ vorgestellt werden kann, ist umstritten. Vgl. beispielsweise Jörn Rüsen, »Kann gestern besser werden?«, in: *Der Blaue Reiter. Journal für Philosophie: Erinnerung* 18/2 (2003), S. 6–10, hier: S. 9f., sowie Reinhart Koselleck, »Gedächtnisstätten im Wandel«, in: ebd., S. 58–62, hier: S. 58.

38 Wolfgang Rihm, »Con Luigi Nono I« (1984), in: *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997, Bd. 1, S. 312–316, hier: S. 313f.

39 Ebd., S. 315f.

40 So etwa bei Zender, der die »schöpferischen Anteile« des Hörers wie des Interpreten betont, weil im Kunstwerk keine festen Deutungsmöglichkeiten mehr vorgegeben würden: »es geht nicht mehr um Identifikation bzw. Verwerfung, sondern um die Teilnahme an Prozessen.« In: Zender, »Orientierung«, S. 165.

IV. Reservoir kultureller Identifikationsmodelle oder kritische Instanz

Auffällig ist, dass das Erinnern (des Komponisten wie des Hörers) meistens in einer Reihe mit anderen Sinnzuweisungsmechanismen genannt wird, die durchaus nicht alle historische Dimensionen aufweisen, sondern sich auch als Essentialismen präsentieren. Henri Pousseur formuliert es 1987 in einem Text über »Komponieren mit/von kulturellen Identitäten« als Aufgabe, kompositorisch einen so offenen Raum zu entwerfen, dass darin alle Musiken der gegenwärtigen Welt ebenso Platz finden wie die im kollektiven Bewusstsein gespeicherten.⁴¹ Und Helmut Lachenmann fasst bereits in seinen »Grundbestimmungen des Musikhörens« von 1979 »Aura« als »Trägerin von vertrauten Erfahrungen aus der existentiellen Wirklichkeit: des Alltags, der verschiedenen Gesellschaftsschichten, der religiösen Sphäre, der Kultur(en), der Technik, der Geschichte, der Landschaften, Klassen, vielleicht auch des Unterbewußtseins aus archaischen Schichten unserer Psyche, der Traumwelt usw.«⁴²

Das Verhältnis dieser »Aura« zur strukturellen Arbeit versteht er allerdings anders als Pousseur nicht letztlich inklusiv, sondern komplementär: als »das wichtigste Korrektiv zum Autonomie-Anspruch des Strukturdenkens«⁴³. Auch Zender formuliert in seiner Vorstellung des Manieristischen ein solches Komplement zum avantgardistischen Strukturdenken und bringt Begriffe wie Kompensation oder Heilung in die Debatte⁴⁴ – hier scheinen über die Vorstellung kultureller Identitätsstiftung am Ende essentielle Ganzheitsmythen gerade auch bei jenen Komponisten durch, die sich doch so offensichtlich um die Geschichte als kritische Instanz bemühen. Dass sie diese historische Dimension festzuhalten suchen, zeigt ihre auffällige Neigung zur Verknüpfung persönlicher Erinnerungen mit einer wahrhaft historischen Qualität im ästhetischen wie durchaus auch im politischen Sinn: Pousseurs eingangs zitierte Schilderung der unmittelbaren Nachkriegssituation als Fundort der hölderlinschen Ode, sein Bericht über das Kennenlernen der schumannschen *Dichterliebe* im Krieg durch einen deutschen Lehrer und die Zueignung an die »bekannten und unbekannten deutschen Freunde« ebenso wie Lachenmanns Bemerkungen über die Wahl des Briefes von Gudrun Ensslin für eine Episode seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*.⁴⁵ Erinnern verschafft ihnen Zugang zu den Reservoirs (im letzten mythischer) kultureller Identifikationssymbole, ist aber gleichzeitig auch Bedingung für Historizität als einer kritischen Instanz, die erst Kunst als Erkenntnisform begründen kann. Im Erinnern gerät die Faszination, die Essentialismen offensichtlich ausüben, auf existentielle Weise in Widerstreit mit der Notwendigkeit des historischen Bewusstseins – und gerade dieser Widerstreit scheint mir eine produktive, kritische Qualität zu entwickeln, die sich von der

41 »[...] ouvrir et articuler un espace suffisamment vaste pour que toutes les musiques présentes dans le monde contemporain et à la conscience collective puissent y trouver place.« In: Pousseur, »Composer (avec) identités culturelles«, S. 189.

42 Helmut Lachenmann, »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens« (1979), in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 54–62, hier: S. 61.

43 Ebd.

44 Zender, »Orientierung«, S. 160.

45 Programmheft Staatsoper Stuttgart, S. 21f.

Entgegensetzung von Tradition und Geschichte unterscheidet: Befinden sich die hier diskutierten Komponisten damit nicht in eben jenem Zwiespalt, den Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* beschrieben haben? Und ist nicht dies auch der Zwiespalt, der die Debatten darüber prägt, wie wir es im Zeitalter der Kulturwissenschaften mit der Geschichte halten? Spricht daraus nicht im Grunde eben jene Angst, die Adorno während der 1960er Jahre in seiner *Ästhetischen Theorie* als notwendige Begleiterin aller Aufklärung erkannte, die Angst, es könne »verschwinden, was sie in Bewegung gebracht hat und was von ihr verschlungen zu werden droht, Wahrheit. Auf sich zurückgeworfen, entfernt sie sich von jenem truglos Objektiven, das sie erlangen möchte; daher bleibt ihr aus Nötigung ihrer eigenen Wahrheit der Drang gesellt, das im Namen der Wahrheit Verurteilte festzuhalten. Kunst ist solche Mnemosyne.«⁴⁶

Hans Zender jedenfalls scheint genau hier anzuknüpfen, wenn er bemerkt: »Fortschritt findet im Bewusstsein statt; wir können ihn nur retten, wenn wir die Erinnerung bewahren – Mnemosyne ist ja die Mutter der Musen.«⁴⁷

46 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 2), Frankfurt a.M. 1973, S. 124.

47 Zender, »Fortschritt und Erinnerung« (1998), in: *Die Sinne denken*, S. 190–194, hier: S. 193.

III Musikalische Identität zwischen Lokalität und Globalität

Raimund Vogels (Hannover) und Ralf Martin Jäger (Münster)

Einführung

Identitäten sind keine stabilen oder essentiellen Größen. Sie werden situativ zwischen *choice* und *constraint*, d. h. auf Grundlage eines Pools potentiell identitätsbildender Faktoren und im Rahmen möglicher beschränkender Konditionen ausgehandelt. Damit stellen sie ein flexibles und relationales Phänomen dar, das kontinuierlichen Konstruktions- und Wandlungsprozessen unterliegt. Auch musikalische Identitäten lassen sich demnach nicht als fixe Entitäten fassen. Sie werden immer wieder neu in der Produktion und Rezeption von Musik und in Diskursen über Musik konstituiert. Die Art, der Umfang und die Variationsbreite der dafür in Frage kommenden Musikformen differieren dabei je nach eigener kultureller und geographischer Verortung. Insgesamt hat sich der Pool an verfügbarer Musik im Laufe des vergangenen Jahrhunderts jedoch extrem erweitert. Als Konsequenz der auch auf musikalischer Ebene zunehmenden Globalisierung ist es heute nicht nur im euro-amerikanischen Raum möglich, sich mit einer Vielfalt von Musik aus zurückliegenden Epochen und/oder geographisch entfernten Gebieten zu befassen. Dadurch finden auch die Prozesse musikalischer Identitätenbildung verstärkt in einem sich immer weiter öffnenden Spannungsfeld zwischen Lokalität und Globalität, Gegenwart und Vergangenheit statt. Aufgrund dieser Situation ergibt sich für die Musikwissenschaft mehr denn je die Notwendigkeit, sich im Rahmen von Forschungen zu Fragen musikalischer Identität nicht auf lokal produzierte Klangformen zu beschränken. Vielmehr gilt es, das gesamte lokal relevante musikalische Feld in seiner Einbettung in translokale/transnationale Strömungen zu berücksichtigen.

Ethnische Identitäten können deswegen im urbanen Kontext nicht allein auf jene Merkmale reduziert werden, die im Ursprungsland zu finden sind. Der Migrationskontext produziert keine kulturellen Enklaven, in denen ein Zustand eingefroren wird, der die Bedingungen der Heimatkultur konserviert. Vielmehr führt die neue Umgebung zu Veränderung und Adaption, während sich gleichzeitig auch die (Musik-)Kultur zu Hause – nicht zuletzt durch den transnationalen Austausch mit den Migranten selbst – verändert.

Für die Diskussion über die kulturellen Identitäten der verschiedenen Migrantengruppen gerade in den westlichen Metropolen hat sich die Dichotomisierung von Selbst- und Fremddefinition als taugliches Mittel erwiesen, um gerade jene kulturelle Kontinuität jenseits des Bezugs auf die Heimatkultur zu fassen. Da für Migrantengemeinschaften hohe

Mobilität und weite räumliche Zergliederung kennzeichnend sind, erweisen sich die sozialen Kontexte als wichtig für den Umgang mit sogenannten *ethnic marker*, die verschwinden, unterdrückt oder überbetont werden können. Gerade Musik kann vor diesem Hintergrund eine ganz eigenständige Entwicklung einnehmen und sich weit von der Ursprungskultur entfernen, ohne deswegen weniger ethnisch signifikant zu sein.

So lässt sich die Abhängigkeit musikalischer Bedeutung von sozialen Bedingungen gut am Beispiel der im 19. Jahrhundert nach Nordamerika ausgewanderten europäischen Landbevölkerung illustrieren, die auf der Suche nach einem höheren Lebensstand als Fabrikarbeiter in die amerikanischen Großstädte zog. Die Bedeutung ihrer Lieder aus Polen, Italien, Rumänien oder Griechenland, die ursprünglich als epische Gesänge der Geschichtsbewahrung dienten, auf dem Dorfplatz bei geselligem Miteinander die Anknüpfung von Heiratsbeziehungen unterstützten oder aus Anlass bauerlicher Feste rituelle Funktionen innehatten, veränderte sich aber in der Neuen Welt. Sie wurden zu Dokumenten kulturellen Erbes, um die Bindung an das Herkunftsland aufrecht zu erhalten. Sie veränderten sich in ihrer Bedeutung zu nationalen Gesängen, die nicht mehr mündlich tradiert, sondern in Liederbüchern festgeschrieben, in Klassen unterrichtet und auf speziellen polnischen oder ungarischen Abenden vorgetragen wurden. Die einst unbegleitet gesungenen Melodien wurden den neuen sozialen Anforderung angepasst, in einen vierstimmigen Satz gepresst, die Texte standardisiert und die Gestaltvarianten durch eine verbindliche Melodielinie ersetzt.

Die Verwendung der Aufnahmetechnik, die im Jahre 1877 mit dem Edison-Phonographen ihren Anfang nahm, beschleunigte den musikalischen Wandel wie keine andere Erfindung zuvor. Die Möglichkeit, nicht nur Notendrucke, sondern tatsächlich Klänge ökonomisch zu nutzen, veränderte weltweit die Beziehung zwischen Künstler und Hörer, da die Live-Performance sich vom Normalfall zum Sonderfall veränderte. Die daraus resultierende Trennung von Hörer und Musiker verfestigte die Tonaufnahme zur Norm, an der sich der Hörer in seiner Erwartung orientiert. Als Folge war die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts durch zwei gegenläufige Tendenzen gekennzeichnet: zum einen durch das Wachsen einer international agierenden Tonträgerindustrie mit globalem Zugriff, zum anderen durch das Entstehen lokaler Märkte. Denn gerade weil Hörer und internationaler Musikstar schier unüberbrückbar voneinander getrennt waren, hat sich weltweit eine Vielzahl eigener Musikformen herausgebildet, die unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen, in unterschiedlichen Aufführungsweisen und in informellen Netzwerken von Kopie und Austausch die Globalisierung als Vehikel für das Entstehen lokaler Identitäten nutzten. Als ein Beispiel unter vielen sei hier auf die weltweite Kassettenkultur verwiesen, die in den 1980er Jahren sowohl im Kontext kultureller Homogenisierung als auch als Katalysator für Dezentralisation, Demokratisierung und die Entstehung lokaler Musikstile gesehen werden kann. Die geringen Produktionskosten ermöglichten die Herstellung von Tonträgern für spezielle, lokal begrenzte Käuferschichten. Vor allem für die städtische Jugend bot sich damit die Möglichkeit zur Selbstproduktion und -vermarktung, was weltweit das Entstehen einer Vielzahl neuer Stile zur Folge hatte. Ganz ähnliche Prozesse lassen sich gerade zur Zeit wieder beobachten durch den mittlerweile erschwinglichen Einsatz digitaler Technik bei der Musikproduktion, die selbst die Beherrschung eines Instruments überflüssig macht. Diese Prozesse, die in Teilen aus Anleihen, Übernahmen und Imitationen entstanden und

gegenwärtig entstehen, waren und sind zugleich aber so unvorhersehbar, dass sich Adornos Sorge um kulturelle Homogenisierung als unbegründet erweist.

Die kulturelle Bedeutung von Musik unter den Bedingungen einer sich in ihrer Zusammensetzung wandelnden Gesellschaft kann nur im Kontext globaler Prozesse beleuchtet werden. Wir befinden uns zunehmend in einer Welt, in der Menschen, Dinge und Ideen mobil werden und kulturelle Gemeinschaften zugleich instabil. Die weltweite Kulturwirtschaft kann eher als eine Ökonomie der kulturellen Differenzen gesehen werden denn als eine der kulturellen Homogenität. Als Gegenbewegung zur Globalisierung bildet sich im Kontrast zu diesen totalisierenden Tendenzen eine schier unbegrenzte Zahl von Formen heraus. Hybridität ist nicht mehr die Ausnahme, sondern längst die Regel.

Timothy Rice (Los Angeles, CA)

Reflections on Musical Identity from the Perspective of Subject-centered Musical Ethnography

In 2003, I published in the journal *Ethnomusicology* an article that contains an analytic framework or ›model for‹ what I call »subject-centered musical ethnography«¹. My goal for this model was to help researchers think about and understand ›musical experience‹. My interest in focusing on the subject of musical experience was motivated by a sense that the complexity of modern life challenges ethnomusicologists' traditional emphases on (1) shared cultures operating within bounded social spaces and (2) analytic dichotomies such as »emic and etic« and »insider and outsider.«

In proposing an analytic framework for thinking about individual musical experience, my goals were broad. I hoped the model could be applied to every kind of musical experience from microscopic, short-term assessments of formal, physical, and auditory structure to questions of music's referential meanings to music-mediated experiences of social solidarity and intimacy, to peak aesthetic and spiritual experiences. Within this wide range of potential musical experiences lie the experiences of musical identity. So my goal in this paper is to apply my model for subject-centered musical ethnography to some of the questions and issues associated with the concept and experience of musical identity.

My paper is divided into five parts: (1) reflections on why the notion of musical identity is so engaging to current musicology; (2) a review of the basic structure of my model for subject-centered musical ethnography; (3) some reflections on the concept of musical iden-

1 Timothy Rice, »Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography«, in: *Ethnomusicology* 47 (2003), p. 151–179.

tity using the model; (4) some case studies from my research on Bulgarian music to illustrate the application of my model to particular situations; and (5) a hypothesis about why music is such a good domain for identity formation.

I. Why Musical Identity?

As for the question of why musical identity is such an important topic, it seems to me that a number of disciplinary trajectories intersect to encourage an interest in musical identities.

First, from anthropology, Arjun Appadurai² has written influentially about what he calls the »detritorialization« of culture. Specifically, he notes the extent to which the whole world seems to be on the move, whether for reasons of war and political oppression, of economic gain in an increasingly globalized economy, or of touristic searches for exotic experiences. The result seems to be a potentially chaotic fragmentation and individualization of experience that challenges anthropological notions of shared culture and engenders the creation of new forms of identity.

Second, from sociology Anthony Giddens³ has argued that the conditions of high modernity »undercut« traditional »habits and customs«, knock down the traditional underpinnings of habitus, social status, and social roles, and require all of us to construct reflexively our biographies and senses of identity from a wide array of choices not available in traditional societies. »What to do? How to act? Who to be? These are focal questions for everyone living in circumstances of late modernity – and ones which, on some level or another, all of us answer, either discursively or through day-to-day social behaviour.«⁴

Third, from the Russian tradition of literary criticism, Mikhail Bakhtin, suggests that we »author« ourselves in dialogue with others, or to paraphrase him, we get our selves from others.⁵ The identity of ourselves becomes, then, not a given, stable social category but something we construct in dialogue with others in often »heteroglossic« contexts.

Fourth, from the philosophical tradition of phenomenological hermeneutics, Paul Ricoeur⁶ has taught us that the self is acquired through a continual, life-long encounter with others and the symbolic systems available to us. He is concerned primarily with language but his insights can be applied to works of art such as music composition and performance.

Fifth and finally, from psychology we learn that older concepts from William James and Erik Erikson of self-identity based on a distinction between a changeable, observed, known, social identity and an unchanging, internal, »real«, subjective identity are being replaced with an understanding of identity as always constructed. As David Hargreaves has written, the self »is formed and developed continuously through conversation and interaction with others [...]. We are not just influenced by others, but are in effect made up of interactions with others – we are ultimately social and not personal beings.«⁷

2 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996.

3 Anthony Giddens, *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, CA 1991.

4 Ibid., p. 70.

5 Katerina Clark and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, MA 1984.

6 Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, transl. by Kathleen Blamey, Chicago 1992.

7 David J. Hargreaves, Dorothy Miell and Raymond A. R. MacDonald »What are Musical Identities,

Mapping this new social-psychological notion of self-identity onto the insights of Appadurai, Giddens, and Bakhtin, it follows that the diversity of experience available today to virtually everyone in the world, due to economic and cultural globalization, will lead to socially formed but not necessarily culturally shared forms of self-identity, to enormous diversity of self-identity within single individuals, to an evolution of self-identity over the life span of the individual, and in some cases to an experience of fragmented identity. All this intellectual movement in cognate fields, coupled with the physical movement of people and the music they make, challenges ethnomusicologists to rethink their reliance on the culture concept, on the notion of bounded social spaces, and on the primacy of ethnic identities. In these old paradigms, the fundamental intellectual questions for ethnomusicologists were (1) how to understand and interpret music as coherent with other domains of culture, and (2) how to understand music as a form of social behavior that either mirrors or contributes to social stability, social relations, social structures, or social change. The interest at this ›Kongress‹ in musical identity can be interpreted as a move beyond the cultural and the social toward the psychological domain, and to questions of musical experience, of individual agency and invention, and of individual idiosyncrasy.

II. A Three-dimensional Model of Musical Experience

I propose that my model of musical experience might help in this move from the social and cultural to the individual and psychological. I argue that musical experience occurs within a conceptually-defined three-dimensional space. The three dimensions of this imaginary, ideal space are location, time, and metaphor.

On the location dimension, my proposal responds to the growing understanding that our and our subjects' experiences are no longer contained within local, isolated cultures or even within nation-states, but are and have been shaped by regional, areal, colonial, and global economics, politics, social relations, and images. The global and the local have become a cliché of recent locational analysis in ethnomusicology, a cliché captured in the title of this roundtable. But the locational dimension contains many other positions, literally ›zwischen Lokalität und Globalität‹, that powerfully impact musical experience. For example, for my analytic purposes, I have found it useful to posit a set of nested nodes that seem to influence musical experience, on one hand, and to themselves be constructed in part by musical practice on the other: the individual, subcultural, local, regional, national, areal, diasporic, global, and virtual. Though these spaces can refer to on-the-ground realities, they may be equally important for musical experience as constructed mental locales in which musicians and their audiences imagine themselves experiencing music. I argue that the place where music making or musical imagination occurs is crucial to musical experience and the construction of self-identity.

On the time dimension, I create, depending on the analysis I am engaged in, various periodizations from the microscopic to the macroscopic. Descriptions of musical sounds in

succession (a chord progression or a formal analysis) represent a kind of periodization within a performance. More typically I periodize musical styles, grouping a continuous succession of pieces or performances into categories spanning decades and centuries. Sometimes these histories of style are linked to changes in the social maintenance and cultural underpinnings of music. I argue that the experience of music, and hence its relevance for identity formation, changes within a piece of music and with the passage of time throughout the life of an individual.

The metaphor dimension consists of beliefs about the fundamental nature of music expressed in metaphors in the form ›A is B‹, that is, ›music is x‹. These beliefs then become the basis for discourses about music, musical behaviors (including all aspects of creativity, reception, performance, and institutionalization), and strategies for deploying these beliefs and behaviors in self-interested ways. One can imagine a single subject employing many metaphors or claims about the nature of music in different nodes of place and time to make sense of musical experience and many subjects contesting the nature of music at the intersection of their individual spaces of music experience. Musical metaphors guide discursive and practical action in individual lives, in society, and through time.

Not only do the people we study make metaphors to account for their experience of music. Musicologists also base their studies of music on metaphors that make fundamental claims about music's nature and significance. Among the common ones in current use, and therefore applied cross-culturally in our studies, are music as art, as cognition, as entertainment, as therapy, as social behavior, as commodity, as referential symbol, and as text for interpretation. Though in many cases these metaphors are left unspoken, I believe that our analyses in every case are predicated on the truth of one or some of these metaphors. Furthermore, in advancing our arguments, we often imply that those we study behave as if these metaphors were true for them as well.

I can apply this three-dimensional model of musical experience to questions concerning musical identity because musical identity is one type of musical experience. Happily as it turns out, each of my model's dimensions speaks to the new constructivist ideas about self-identity in social psychology. First, time is a crucial element in the construction of self-identity. Second, the creation of self-identities occurs in social contexts and social interactions with others, that is, in particular places or locations. Third, the metaphoric dimension provides the link between music and identity in the expression ›musical identity‹. Specifically, Hargreaves uses metaphor to argue that ›music is a fundamental channel of communication, and [...] it can act as a medium through which people can construct new identities and shift existing ones in the same way as spoken language. The continual construction and reconstruction of the self through autobiographical narratives can occur in music as well as in language.‹⁸ Moving beyond Hargreaves, I will argue in Part 5 that music is even better than language for constructing new and shifting identities.

8 Hargreaves, ›What are Musical Identities?‹, p. 10–11.

III. Musical Identity

I would like to flesh out my claim about the use of metaphor to understand musical identity by mapping some of the ideas about musical identity of British social psychologists onto ethnomusicologists' approach to these concepts.

Hargreaves distinguishes usefully two kinds of musical identity, what he calls »identity in music« and »music in identity.«⁹ The first of these somewhat infelicitous terms, identity in music, refers to well-known and well-established, though culturally variable, social roles such as composer, performer, and audience. These categories of musical identity are defined by one's ability to make music or to perform various intellectual, physical, and social tasks defined as musical. Success in these tasks, whether self-assessed or assessed by others, is crucial to making claims about one's self-identity as a musician. In this type of musical identity, music as art seems to be the dominant metaphor, with music as social behavior occupying a secondary role. This type of musical identity plays a prominent role in ethnomusicological studies from the 1950s through the 1980s. These studies examined the social role of various types of musicians in culture and asked how these roles are achieved, ascribed, and maintained.

Hargreaves' second type of identity, music in identity, is of recent and increasing interest to social psychologists and has galvanized much recent research in ethnomusicology at least as far back as the 1980s. The question of music in identity turns away from culturally and socially given musical roles to how music making participates in and contributes to the formation of other aspects of identity. To make the argument for this contribution of music to identity formation, ethnomusicologists have used the metaphor of music as symbol or text most prominently; music as social behavior and music as communicative medium have also played important roles. Identity in recent social psychology is furthermore understood as multi-layered and fragmented, constructed over time, and contextually negotiated. Ethnomusicologists have been particularly interested in the contribution of music making to two aspects of self-identity: gender and national identity. National identity is particularly relevant for this roundtable, located as it is »zwischen Lokalität und Globalität«. But the dynamics of globalization complicate the construction of self-identity along the location dimension of my model and create many other possibilities for identity formation between the local and the global.

IV. Bulgarian Case Studies

To illustrate the utility of this model of musical experience, I apply it to three case studies from my research on Bulgarian neotraditional music.

The first case involves the Bulgarian government's use of music to construct national identity during the communist period (1944–1989). The music that stood most prominently as a symbol of national identity in this period was appropriated from the local, village level and changed in almost every respect, based not so much on global models but on an

9 Ibid., p. 10

»areal« model borrowed from the Soviet Union. In this process, almost all the local metaphoric understandings of music were altered (figure 1). A symbol of a local community was forced to become a symbol of national identity. A relatively informal, quasi-improvisatory practice with few artistic pretensions was transformed into an art with such accoutrements of Western classical music as harmonies, orchestrations, and arrangements. A social behavior linked to gender identity was remade into a performance of allegiance to the state. A communal, traditional, shared skill was commodified and individual ownership of it was claimed. All these dramatic changes over time created what I call »experiential tension«, especially for those who were in some sense left behind at the local level. This tension was the price, metaphorically speaking, of national identity formation between the local and the global.

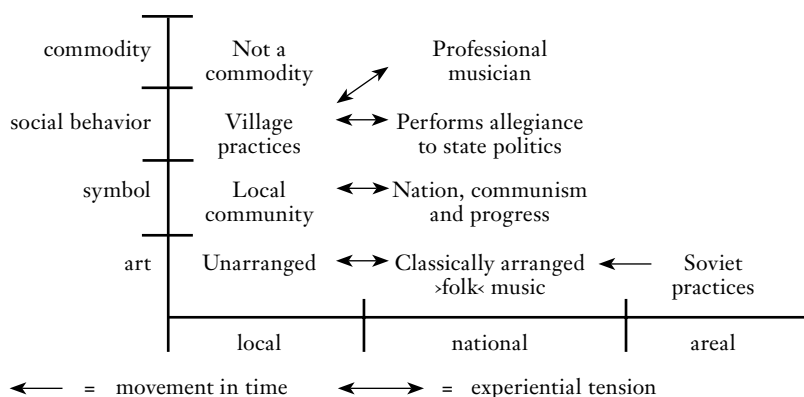


Figure 1: Music and National Identity (Communist Era)

The second case concerns new developments in music in the post-communist period. These developments are located between the local and global in three conceptual locations: the national, the areal defined as »the Balkans«, and the areal defined as »Europe« (figure 2). In about 1994 a new genre of music, commonly called popfolk or ethnopop, developed as a synthesis of Bulgarian song lyrics, pan-Balkan and Turkish musical elements, and »European« (or modern) performance conventions including dress and the use of electronic instruments. The new genre affected identity construction in numerous ways. Its extraordinary commercial popularity, coupled with diminishing state support for the older »national« music, caused many musicians in the latter category to give up their professional »identity in music« for other professions. Roma (Gypsy) identity, which had been peripheral at best at the national level and nonexistent in European musical genres, was central, indispensable, and valorized in this new genre of music. The music implied and celebrated a kind of Balkan, even Ottoman, identity for Bulgarians that had been suppressed during the communist period in favor of a national and European identity. An aesthetics of the popular replaced classical aesthetics, which proved difficult for Bulgarian intellectuals to reconcile with their self-identity as sophisticated, cosmopolitan members of a modernizing society.

The third case involves the movement of Bulgarian »national« music in the form of choral arrangements of *narodna muzika* (folk, national, people's music) from the local to the global

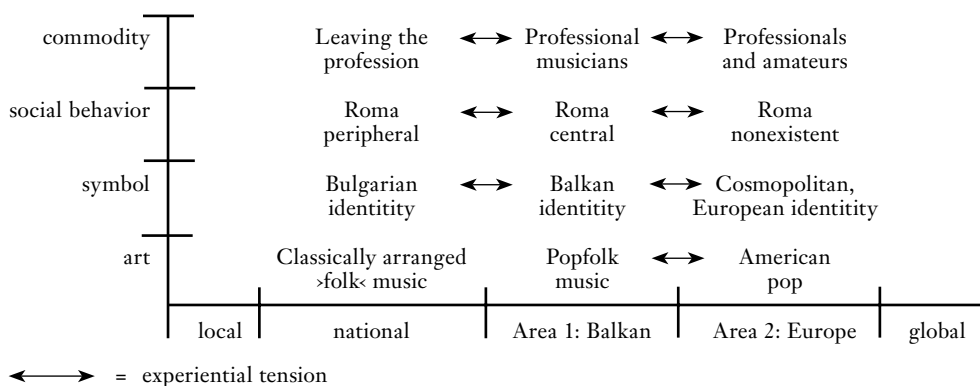


Figure 2: Competing Bulgarian Identities in the Year 2000

during the second half of the 20th century (figure 3). Because in Bulgaria commodification occurred at the national level, the local in this case must be reconfigured as the national. The music industry, the media, and the consequent commodification of musical practice at the national level made this movement possible. At the same time, much of the identity work that Bulgarian music does or did in Bulgaria was effectively erased at the global level.¹⁰ Except for a shared understanding at the national and global levels of the music as >Bulgarian<, the idea that this music was created to perform and symbolize (1) allegiance to the state and its communist politics; (2) a strong sense of progress and modernity; (3) an art with classical pretensions; and (4) specialization of labor and professionalism was completely blocked from view at the global level. This blockage enabled those who could pull commercial products from a globalized market into new localities, in this case Americans and Western Europeans, to use this choral music for their own identity-formation purposes.

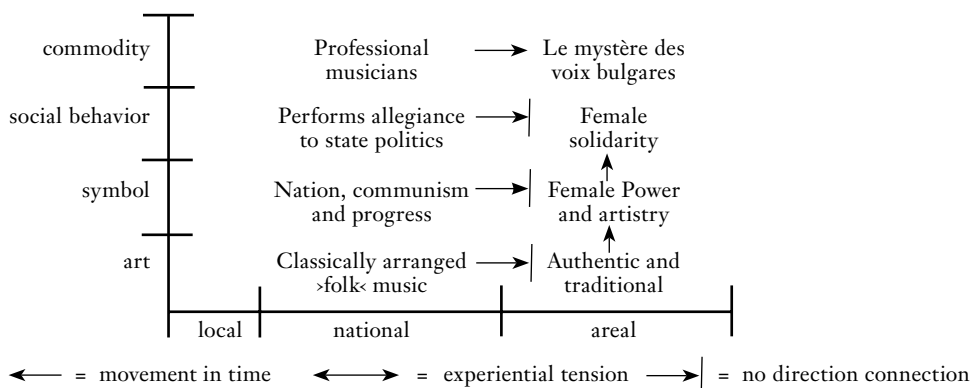


Figure 3: Global Construction of Identity in Music

¹⁰ See also Donna Buchanan, »Dispelling the Mystery: The Commodification of Women and Musical Tradition in the Marketing of *Le Mystère des Voix Bulgares*«, in: *Balkanistica* 9 (1996), p. 193–210.

One of the most striking moves in this regard was its use to symbolize a particular form of gender identity: the powerful, independent female. Based in part on the loud, focused, powerful manner of singing employed by professional Bulgarian choirs, young women in the U.S. and Western Europe have found that performing these choral arrangements also performs and models a powerful type of female identity.

V. Why Music for Identity Construction

To conclude, I want to suggest why music is such a good vehicle for the construction of musical identity and why people so frequently and effectively use »music in identity«, as Hargreaves puts it. I argue that music is so effective in the construction of self-identity and the experience of self-identity because music possesses many of the same qualities as self-identity. Music is, in its complexity, a perfect homology for identity and thus a perfect expression of it. That homology has three aspects.

First, music and self-identity are both social behaviors. Music models and contributes to social relationships, social structures, and social identities. Moreover, music provides a socially framed, ritually marked location or place where new or alternative or emergent identities can be tried out, experimented with, and adjusted during the course of performance. These new musical identities can then be generalized to other types of behavior, kept strictly within the domain of musical performance, or discarded if not appropriate or efficacious in nonmusical contexts.

Second, music, like identity, is multi-faceted and complex. These facets and this complexity can be used to mirror, express, and symbolize the multiple, even fragmented, nature of individual self-identity. The multiple dimensions of music as a sign vehicle or symbol include its structural elements as art: for example, its melody, rhythm and meter, harmony, polyphonic texture, timbre, and dynamics.¹¹ Each of these elements can point symbolically in different directions in a way that reveals the multi-faceted nature of self-identities in the modern world.

Third and finally, self-identity is constructed and understood through time, as is music. Music can trace this evolution in self-identity at many temporal levels: from historical period to historical period, from piece to piece in the life of a composer, and, perhaps most importantly, from musical event to musical event within a given piece or performance.

Thus, I would like to suggest that music is such a powerful, successful, and often-used vehicle for the expression of new, constructed, emergent, and experimental identities because there is a very precise structural homology between self-identity as understood by social psychologists and music as understood by ethnomusicologists.

11 See Thomas Turino, »Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music«, in: *Ethnomusicology* 43 (1999), p. 221–255.

Timothy D. Taylor (Los Angeles, CA)

World Music Revisited

Introduction*

A good deal has happened in the realm of world music since my book *Global Pop: World Music, World Markets* appeared in 1997.¹ And a good deal has happened to the music industry. I would like in the following to attempt to lay out the nature of some of these changes, as well as filling in some lacunae in that book that have come into focus since it was published.

This paper is less about world music itself than how its representations and constructions have changed in the years since *Global Pop* came out. The music itself has not changed all that much, in fact. To be sure, it often shows an increasing familiarity with Anglo-American popular music, and makes use of more sophisticated technologies. But in a more abstract and broadest sense, it is still a category of music that includes many clever and complex amalgamations of local musics with Anglo-American popular musics.

World Music Today

Since *Global Pop* appeared, world music has become increasingly popular, increasingly part of the average Americans' musical landscape. It is used in the soundtracks to television programs, films, and advertising, in the background of music played in shops.

But the sales of world music are still quite small, so small that the Recording Industry Association of America, which keeps track of sales in various categories, doesn't bother with the world music category, instead including a category called >Other< which has a footnote to say that it includes Ethnic and Folk music, among others. The >Other< category accounted for 7.6% of sales in 2003, the last year for which data are available.²

Still, world music is better represented in both recordings and in print than ever. New sources have emerged, including websites such as World Music Central, which contains profiles of musicians, interviews, book reviews, CD reviews, concert reviews, obituaries, and other resources; and Critical World, which is more scholarly.³ Print sources include Philip Bohlman's *World Music: A Very Short Introduction*; *Contemporary World Musicians*, an encyclopedic compendium of 404 biographies; Tom Schnabel's *Rhythm Planet: The Great World Music Makers*; and Mickey Hart's *Songcatchers*, which lionizes people who made field recordings of music from around the world, as well as a glossy, semi-scholarly new maga-

* I would like to thank Steven Feld for the many conversations we have had on this subject over the years, which have helped shape and clarify my thinking. I would also like to thank, as ever, Sherry B. Ortner.

1 Timothy D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets*, New York 1997.

2 <http://www.riaa.com/news/marketingdata/pdf/2003consumerprofile.pdf> 23. 9. 2004.

3 <http://www.worldmusiccentral.org> 2. 2. 2004; <http://www.criticalworld.net> 2. 2. 2004.

zine called *The Songlines*.⁴ And world music has entered the school curriculum, with a number of recent books aimed at teachers.⁵

Yet, the impact of world music has been fairly small in most respects. Significantly, however, there has been a growing market for sample libraries. (Samples are digitized bits of pre-recorded music). Sample libraries contain snippets of various kinds of music that people who make music with computers can paste into their compositions; it is practically as easy as cutting and pasting in a word-processing program, and is a common practice in all popular music practices today. World music occupies an important niche in the market for sample libraries, and it is through these sample libraries that world music has insinuated itself into more mainstream kinds of pop and rock music, including music used as soundtracks for film, television, and advertising.⁶

The ways that these sample libraries are marketed speaks to old attitudes about non-western music: they're exotic, strange, evocative. One company, Killer Tracks, sells something called the BMG Explorer Series, about which the company says:

The Explorer Series draws on authentic ethnic music from around the world. Our comprehensive selection is highly evocative, conjuring up the atmosphere of exotic places, peoples and cultures. Imagine tribal dances and whirling fiestas, picture raucous traders in the medina, smell the aromas of an Indian spice market, they're all here in this global offering. This is music that appeals to all of the senses.⁷

Killer Tracks includes a sample of strung together snippets that travels all over the world, though some of the music is clearly composed and not world music at all, and other excerpts are meant simply to evoke another music but are in fact fabrications, as in the first example. With the sound of the tin whistle, which most people learned to recognize from James Horner's soundtrack to the *Titanic*, ›Irish‹ or ›Celtic‹ music is signified, but this isn't Irish music at all. The one-and-a-half minute sampler includes snippets featuring the Australian Aboriginal didgeridoo, the Chinese bamboo flute, Tex-Mex music, the Middle Eastern oud, and many more.

With this kind of dilution and consolidation of sounds, it now seems as though the world music genre/style is now fixed and stable enough so that variations within a ›style‹

4 Philip V. Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*, New York 2002; *Contemporary World Musicians*, ed. by Clifford Thompson, Chicago 1999; Tom Schnabel, *Rhythm Planet: The Great World Music Makers*, New York 1998; Mickey Hart, *Songcatchers: In Search of the World's Music*, Washington D.C. 2003.

5 Such as: *Making Connections: Multicultural Music and the National Standards*, ed. by William M. Anderson and Marvelene C. Moore, Reston, VA 1997; *Multicultural Perspectives in Music Education*, ed. by William M. Anderson and Patricia Shehan Campbell, Reston, VA 1989 and 1996; Patricia Shehan Campbell, *Lessons from the World*, New York 2001; *Music in Cultural Context: Eight Views on World Music Education*, ed. by Patricia Shehan Campbell, Reston, VA 1996; *World Musics in Education*, ed. by Malcolm Floyd, Hants 1996; Margo Leith-Phillipp, *Teaching Musics of the World*, Affalterbach 1995; *World Musics and Music Education: Facing the Issues*, ed. by Bennett Reimer, Reston, VA 2002; Terese M. Volk, *Music, Education, and Multiculturalism: Foundations and Principles*, New York 1998.

6 See Paul Théberge, ››Ethnic Sounds‹‹: the Economy and Discourse of World Music Sampling‹‹, in: *Music and Technoculture*, ed. by René T. A. Lysloff and Leslie C. Gay Jr., Middletown, CN 2003, p. 64–92.

7 <http://www.killertracks.com/frontdoor/ourmusic.cfm> 2.2.2004.

can occur without putting off listeners. Christoph Borkowsky Akbar, director of Piranha Records says that

styles such as the Cuban *son* or Balkan Gypsy music became so successful because they are a perfect answer to this need, forever renewing themselves without losing their authenticity in the international arena. All you need [for the next big thing] is a strong musical tradition with musicians who understand how to adapt to new times and strange audiences, as well as record labels who understand how to communicate between these musicians and the global markets.⁸

Despite the growing number of world music sounds, or sounds that signify world music, the music industry's usual racism, xenophobia, and Euro-Americocentrism remain. The *Billboard* charts and Grammy award winners have scarcely changed since I wrote *Global Pop*. Musicians whose music sounds more like Anglo-American pop are at a great advantage. And even if they're not popular musicians, if they're American or European they can fare well. Italian tenor Andrea Bocelli is being counted as a world music act by *Billboard* magazine and was proclaimed *Billboard's* top-selling world music artist in 1998 and 1999.⁹

The Grammy awards since *Global Pop* was published have continued along the lines I wrote about. The winners since *Global Pop* are:

Table 1: Grammy Awards for Best World Music Album since *Global Pop*

Year	Artist	Album	Country
1996	The Chieftains	<i>Santiago</i>	Ireland
1997	Milton Nascimento	<i>Nascimento</i>	Brazil
1998	Gilberto Gil	<i>Quanta Live</i>	Brazil
1999	Caetano Veloso	<i>Livro</i>	Brazil
2000	João Gilberto	<i>João Voz e Violão</i>	Brazil
2001	Ravi Shankar	<i>Full Circle – Carnegie Hall 2000</i>	India
2002	Rubén Blades	<i>Mundo</i>	Panama

Immediately obvious are the presence of perennial favorites, the Chieftains and Ravi Shankar. The number of Brazilian musicians is striking as well, and it is possible to include Rubén Blades in this list if we expand it to something broader, as in ›Latin‹. I am pleased that these musicians have received mainstream recognition, but at the same time, there are Latin Grammy awards for their music, which makes one wonder: where are the musicians from elsewhere? With the exception of Ravi Shankar, all of the awardees are from Europe or the Americas.

Perhaps finally recognizing this geographical bias, the National Academy of Recording Arts and Sciences, which oversees Grammy Awards, has recently instituted several changes in the Best World Music Album category, announcing these changes this way:

⁸ Richard Henderson, »World Music Knows no Borders«, in: *Billboard* 26.10.2002, p. 40.

⁹ Richard Henderson, »The Year in World Music«, in: *Billboard* 26.12.1998/2.1.1999, p. YE-91 and Richard Henderson, »The Year in World Music«, in: *Billboard* 25.12.1999/1.1.2000, p. YE-94.

World music is now represented by two categories in its own field: Best Traditional World Music Album and Best Contemporary World Music Album. The Traditional World Music category will include recordings of international non-Western classical music and international non-American and non-British traditional folk music, as well as international cross-cultural music based on the above criteria. The Contemporary World Music category will include recordings of world/beat, world/jazz (with a higher percentage of world than jazz), world/pop and cross-cultural music with contemporary production techniques.¹⁰

The 2003 nominees showed a much better spread; the Best Traditional World Music Album brought in musicians and recordings that were scarcely recognized before, such as mountain music from Puerto Rico, Indian ghazals, and Tibetan chanting, the eventual winner; and the Best Contemporary World Music Album nominees include musicians who have always been well represented on the nominee list, such as Caetano Veloso and Cape Verdean chanteuse Cesária Évora, who won. The winners for 2004 were Ladysmith Black Mambazo for their album *Raise Your Spirit Higher* in the Best Traditional World Music Album category; and the Senegalese superstar Youssou N'dour for his album *Egypt* in the Best Contemporary World Music Album category.

The Problem of Cultural Imperialism

Even as world music makes inroads into classical music and climbs the ladder of mainstream awareness, Americans are at the same time cognizant of the fact that their popular culture is popular around the world. In the popular press, with the increasingly salient coverage of the phenomena of globalization, transnationalism, and other kinds of ›we're all one world now‹ views, there is a good deal of coverage of the sense that American culture travels even further and more quickly than ever before. Although academics have not, by and large, adopted a theory of homogenization with the alacrity of the popular press,¹¹ the mainstream American press now routinely uses the phrase ›cultural homogenization‹ (occasionally when discussing music); and the word ›McDonaldization‹ has entered the public lexicon as well.¹² Fears of the demise of local cultures and musics are registered in such endeavors as the Endangered Music Project of the American Folklife Center at the Library of Congress. In short, the death of the local is thought to be occurring with the rise of the global, which has a decidedly American accent.¹³

10 ›Academy Elects New National Officers‹, in: <http://www.grammy.com/news/academy/2003/0605/trustees.aspx> 2.9.2004.

11 See Jan Nederveen Pieterse, ›Globalisation as Hybridisation‹, in: *International Sociology* 9 (June 1994), p. 161–184; an exception is Benjamin R. Barber, *Jihad vs. McWorld*, New York 1995.

12 See George Ritzer, *The McDonaldization of Society: An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life*, Thousand Oaks, CA 1996, and *The McDonaldization Thesis: Explorations and Extensions*, Thousand Oaks, CA 1998; Mark Alfino, John S. Caputo, and Robin Wynyard (eds.), *McDonaldization Revisited: Critical Essays on Consumer Culture*, Westport, CN 1998.

13 There is a vast literature on issues of global and local. For a start, see Ulf Hannerz, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, London 1996; Scott Lash and John Urry, *Economics of Signs and Space*,

This is apparently true, at least, and perhaps most noticeably, in the case of music. Young people around the world dream of becoming the next Madonna or Michael Jackson or Snoop Dogg. Electronic dance musics, unlike all other popular musics, do not have lyrics that might limit their audiences, and are being produced and danced to around the world. Goa trance, or psychedelic trance, for example, is produced in Europe, Israel, India, South Africa, and North America, and it is usually difficult to tell where a particular track was made.¹⁴

In the last decade or so, governments around the world have been complaining more and more vociferously about what is seen as the onslaught of American popular culture.¹⁵ Some governments have begun to act: Canada, France, Israel, New Zealand, and South Africa all have quotas in place for ensuring that domestic musics receive adequate radio airplay; other countries are considering such quotas.¹⁶ Canada is perhaps the most outspoken as of this writing; the current heritage minister has convened two international conferences on American cultural imperialism – which it takes to be the replacement of non-Canadian forms with American ones – and is aggressively pursuing ways of limiting the influence of American popular culture on Canadian culture.¹⁷ Cultural imperialism is getting some coverage in the American press as well.¹⁸

However, most scholars who examined the cultural imperialism concept with respect to music ended up rejecting it as an inadequate theory to explain how musics intermingle.¹⁹ It

Newbury Park, CA 1994; Rob Wilson and Wimal Dissanyake (eds.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham, NC 1996; Jocelyne Guilbault, »On Redefining the ›Local‹ through World Music«, in: *World of Music* 32 (1993), p. 33–47.

14 For more on Goa/psychedelic trance, see Timothy D. Taylor, *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*, New York 2001.

15 European fears of Americanization are not new, however. See Richard F. Kuisel, *Seducing the French: The Dilemma of Americanization*, Berkeley, CA 1993; Richard H. Pells, *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture since World War II*, New York 1997.

16 Clyde H. Farnsworth, »The Border War over Country Music«, in: *New York Times* 30. 12. 1994, p. F7; Joel Greenberg, »Israel Battles New Foreign Foe: Music«, in: *New York Times* 20. 12. 1998, p. 10; Dennis Lee, »Cadence, Country, Silence: Writing in Colonial Space«, in: *Boundary 2*, 3 (fall 1974), p. 151–168; Roy Shuker and Michael Pickering, »Kiwi Rock: Popular Music and Cultural Identity in New Zealand«, in: *Popular Music* 13 (October 1994), p. 261–278.

17 This conference was widely reported around the world but scarcely noted in the U.S. press. For an overview, see Chris Cobb, »Culture Ministers Meet to Fight U.S. Dominance«, in: *Ottawa Citizen* 29.6. 1998, p. A5.

18 See Don L. Borroughs e. a., »Uncle Sam Is Pop Culture to the World«, in: *U.S. News and World Report* 7.8.1989, p. 9; and Jeffrey E. Garten, »Cultural Imperialism Is no Joke«, in: *Business Week* 30. 11. 1998, p. 26.

19 For example, Andrew Goodwin and Joe Gore, »World Beat and the Cultural Imperialism Debate«, in: *Socialist Review* 20 (July–September 1990), p. 63–80; Dave Laing, »The Music Industry and the ›Cultural Imperialism‹ Thesis«, in: *Media, Culture and Society* 8 (1986), p. 331–341; Deanna Campbell Robinson, Elizabeth B. Buck, Marlene Cuthbert e. a., *Music at the Margins: Popular Music and Global Cultural Diversity*, Newbury Park, CA 1991. For an excellent overview and critique of the discourse of cultural imperialism, see John Tomlinson, *Cultural Imperialism. A Critical Introduction*, Baltimore 1991.

Although the purpose of this discussion is not to examine alternatives to cultural imperialism, or hybridity for that matter, a few sources are worth noting: Wallis and Malm forward the notion of »transculturation« and music in: Roger Wallis and Krister Malm, *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*, London 1984; see also Krister Malm, »Music on the Move: Traditions and Mass Media«,

was too ›top-down‹ a model, with its assumption of the wicked west imposing its sounds on the unsuspecting masses of the so-called Third World, who were assumed, tacitly or not, to lack both the knowledge and the agency to protect themselves from this foreign assault. And cultural imperialism was too rigid a model to explain the myriad and complicated ways that cultural forms can mix.

And fears of the global homogenization of music are unfounded. A music that sounds as though it has been polluted by western musical styles can nonetheless occupy the same social space and fulfill the same social function as a more ›traditional‹ music that the newer music has supplanted, or is in the process of supplanting.

For example, *gita gisalo*. This is a guitar music of the Bosavi people of Papua, New Guinea, recently anthologized by Steven Feld. Feld writes in the liner notes of the introduction of the guitar and ukuleles to the Bosavi area in the mid 1970s, around the same time as the introduction of cassette players, and cassettes of western popular musics. These two novelties fueled musical experimentation and by the 1980s and 1990s some string bands were fairly proficient.

The song *My Father, My Heart* by the Kemuli String Band, continues the tradition of using ceremonial song poetics to evoke memories of the dead, according to Feld. In this case, the father of the composer and singer, Oska. The most significant feature is the use of the syllable ›ya:-‹ which Feld says represents the sound of the crying voice. When the singers sing this syllable, ›they simultaneously imitate the vocal break of the crying voice‹, which ›makes Bosavi listeners think of the sound of the sung-weeping of funerary laments for the recently deceased‹.²⁰

Those sounds that appear to be ›western‹ to western ears are coupled with sounds and devices that sound Bosavi to Bosavi ears. Assuming that western cultural forms somehow wipe out or overpower other culture's forms is no less Euro- and Americo-centric than most writings on globalization. Western forms don't wipe out other ones, they coexist. Global cultural production is becoming more diverse, not less.

At the same time, however, it is important to realize that this is more than a simple question of diversity, or numbers. Yes, there are plenty of new musics out there. But they are less different than they used to be.

World Music and Social Class

One of the features of world music that has become clearer since *Global Pop* was published is the nature of its audience. Record labels frequently leave cards in the CD jewel cases that solicit information from consumers, and sometimes labels make this information known. For example, Bob Haddad, president and producer for the now-defunct Music of

in: *Ethnomusicology* 37 (1993), p. 339–352; and Krister Malm and Roger Wallis, *Media Policy and Music Activity*, London 1992. For another source on transculturation, see Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York 1992.

20 Steven Feld, liner notes to *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, Smithsonian Folkways Anthologies CD 40487, 2001, p. 32.

the World, an independent record label based in Chapel Hill, North Carolina, says that the cards they included in their releases that request information from buyers »show that the buyers of purer ethnic music tend to be well-educated, well-travelled [sic], 25 and over – often between 35 and 60 years old – and might speak several languages«.²¹ This is a group, in other words, with high educational capital, and presumably, fairly high incomes as well. One record company executive, commenting on a radio station in Los Angeles that was in the process of changing from easy listening to »contemporary rock artists and singer-songwriters with a smattering of folk, soul, blues, reggae and world music« was a little more blunt: »The demographic it appeals to is one that advertisers find very appealing for their education and financial status. Even if the station only gets a certain level of success, those people are the ones that advertisers really want to get to«.²² Another record company representative said »We discovered that the demographics of the people buying Irish albums were the same as for those buying reggae and world beat. Not the same individuals, necessarily, but the same demographic – mostly white, college-educated adults looking for something different.«²³

But there is not necessarily an indexical link between this segment of the middle class and world music. I think that there is in fact a new kind of capital, in Pierre Bourdieu's sense of cultural capital, that is increasingly deemed to be necessary in this moment of hype over globalization.²⁴ In an article on the use of world music in television advertisements, I called this new capital »global informational capital«.²⁵ This term refers to the increasing importance in the developed countries of possessing a kind of capital that stands in for real knowledge of the world in this cultural moment of globalization/transnationalism/information age.

The importance of global informational capital needs to be understood in part by examining the recent emphasis in the business world on globalization, and, more generally, on discourses of globalization in the public domain. One would have to be far out of the loop of contemporary culture not to have been told that everyone now lives in an information economy or an information age or a global economy. And so consumers are constantly bombarded with ads in all media that are trying to sell a faster computer that can »multi-task«; a pager that takes messages; a cellular phone whose signal travels further; a PDA (per-

21 Richard Henderson, »What in the World Is It?« in: *Billboard* 28.6.1997, p. 52.

22 Claudia Puig and Steve Hochman, »New Station Aims to Give Pop Fans a Choice«, in: *Los Angeles Times* 1.7.1994, sec. 4, p. 24.

23 Quoted by Rick Mitchell, »American Tastes Move to World Beat«, in: *Houston Chronicle* 26.1.1992, p. 8. Some retailers and label executives refer to this group as »cultural creatives«, a term that originated in an *American Demographics* magazine article in 1997 that was used to describe a group of 35-year olds and above who are well educated, financially solvent, and curious about other cultures and traveling (Paul H. Ray, »The Emerging Culture«, in: *American Demographics* 19 [February 1997], p. 28–34). See also Paul Ray and Sherry Ruth Anderson, *The Cultural Creatives. How 50 Million People Are Changing the World*, New York 2000. For a discussion of this group with respect to world music, see Laura Fries, »World Music Goes Coast to Coast«, in: *Billboard* 25.9.1999, p. 94.

24 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. by Richard Nice, Cambridge, MA 1984.

25 Timothy D. Taylor, »World Music in Television Ads«, in: *American Music* 18 (2000), p. 162–192.

sonal digital assistant) that can connect to the computer and the Internet – anything to be in control of the information that threatens to become overwhelming as people travel further, faster, and more frequently.

›Classicalization‹ of World Music

Because of the music industry's realization of the high cultural and educational capital of the world music audience and the rise of the importance of global informational capital, world music is encroaching on the space once held by classical music. World music is encroaching on classical music, and is becoming increasingly ›classicalized‹.

Let me take the former point first. In the United States, classical music brings in little revenue for record labels, and is slowly losing audiences. Orchestras and opera companies are folding. As a result, the prestige of classical music is waning.

Additionally, major labels release fewer classical albums than they once did, but world music is coming to occupy that slot. For example, the major record retailers, at least in New York City, increasingly sequester world music off from the rest of the shop, just as the classical sections of such stores do. One of these shops in Times Square eliminated its classical section. World music now occupies the noise-proofed portion of this particular store.²⁶ Another major retailer in New York City also noise-proofed this portion of its store, and it has a separate entrance so patrons do not have to walk through the rest of the store to get to it.

This ›classicalization‹ of world music is not occurring in the United States only. In Great Britain, the venerable British classical recording review magazine *Gramophone* began a new spin-off magazine a few years ago called *The Songlines*, *Gramophone*'s only non-classical magazine to my knowledge. *The Songlines*, according to its editor, Simon Broughton (co-editor of *World Music: The Rough Guide*), offers more serious and in-depth coverage of world music than its competitors, such as *Folk Roots* in Great Britain or *Rhythm Music* in the United States.²⁷ This seems to be true, though these more in-depth articles are fairly brief (sometimes only a page). Interestingly, however, the magazine is more journal-sized: under 9.5 inches, which emphasizes its status as a connoisseur's journal and not a slick magazine.²⁸ BBC Radio 3, which until recently was the classical station, now airs world music as well. The record label Naxos, which occupied the low-budget classical niche, has now branched out into world music.

More than simply filling in the gap left by classical music, world music has begun to mix with classical music sounds. It is now possible to hear ›classicalized‹ world music performances such as Jonathan Elias's *The Prayer Cycle*, released in 1999, featuring singers ranging from Alanis Morissette to Nusrat Fateh Ali Kahn.²⁹ The result is a mixture of world music, classical,

26 I would like to thank Jason Oakes for bringing this to my attention.

27 Simon Broughton, personal communication, 6.11.1998, Maastricht, the Netherlands.

28 See also Timothy D. Taylor, ›You Can Take ›Country‹ Out of the Country But It Will Never Be ›World‹, in: Aaron Fox and Christine Yano (eds.), *Songs Out of Place: Country Musics of the World* (in preparation).

29 Jonathan Elias, *The Prayer Cycle*, Sony Classical, SK 60569, 1999.

and new age ›styles‹, a sound that is increasingly common.³⁰ It is not a coincidence that Jonathan Elias is the head of one of the biggest advertising music companies, Elias Arts.

To give some idea of the sound of this work, and its somewhat forced eclecticism, this first movement of nine, features a chorus that sings in Swahili, Alanis Morissette in Hungarian, and Salif Keita in Malian. I should also note that this recording was released on the Sony Classical label, another sign of the ›classicalization‹ of world music as the label seeks to broaden what may be included in the ›classical‹ category.

The myriad public discourses of globalization, transnationalism, the information age and the information economy are reconfiguring conceptions of prestige and the kinds of capital one needs to survive in the contemporary moment. World music has been reduced to a single ›style‹ that is frequently used by the music industry to signify ›globalization‹, marking the triumph of the market over this music. At least for now.

Wolfgang Bender (Mainz)

Vom Einfluss zur Aneignung

Ein Paradigmenwechsel in der Musikethnologie

Nichts auf der Welt ist unbeeinflusst. Alles ist im Fluss, und alles beeinflusst einander. Das sind Allerweltsweisheiten, und dennoch werde ich mich von diesen abwenden und mit dem folgenden Text einer weit verbreiteten, in Wissenschaft wie populärer Kultur häufig verwendeten Begrifflichkeit in der Beschreibung von Musik kritisch annähern: Wer auch immer über Kunst oder Musik aus nichteuropäischen Ländern schreibt, kommt früher oder später auf Einflüsse zu sprechen. Bei der Lektüre zahlloser Aufsätze und Publikationen vertieft sich der Eindruck, als ob ohne die analytische Kategorie Einflüsse nichts erklärt werden kann.

Ich will bei meinen folgenden Ausführungen diskutieren, dass es kaum ergiebig ist, Einflüssen hinterherzujagen, Einflüsse zu konstatieren, zu destillieren. Nach Einflüssen zu suchen, erinnert ans Sezieren.

Oft erscheint es, als ob in der Auseinandersetzung mit Musik aus afrikanischen Ländern in diesen vor lauter Einflüssen gar nichts Eigenes übrig bliebe. Hier wäre eine Diskussion der Begriffe unter der postkolonialen Dekonstruktion angesagt, denn gerade wenn es sich um moderne Musiken außerhalb Europas und Nordamerikas handelt, erscheint das Klischee, dass beispielsweise Musiker aus afrikanischen Ländern ja zu nichts Eigenem imstande wären, sie seien unter Einfluss, ihre Ideen und Kompositionen, es käme alles woanders her.

30 For more on *The Prayer Cycle*, see Lisa Leigh Parney, »Songs of ›Prayer Cycle‹ Seek Universal Themes«, in: *Christian Science Monitor* 23.4.1999, p. 20.

Bis vor ca. ein bis zwei Jahren habe ich selbst völlig unhinterfragt auch dem Einfluss gefrönt. Im Unterricht, während eines Seminars, als in einem Referat nach dem anderen die Referentinnen und Referenten immer wieder Entwicklungen moderner afrikanischer Musikstile unter der Kategorie Einfluss analysierten, fiel mir auf, dass damit meist wenig bis Falsches gesagt wurde.

Ich schlug vor, in diesem Seminar künftig auf diesen Begriff zu verzichten. Von der Didaktik her gesehen, ist diese Methode des ›Tabu-Erklärens‹ sehr wirkungsvoll. Wir machen das öfter, z. B. mit dem Begriff Stamm oder Ethnie – wir lassen ihn einfach weg; es ist erstaunlich, wie gut das geht. Nun bei dem Einfluss war es genauso effektiv. In den wenigsten Fällen war der Begriff tatsächlich brauchbar, angemessen und heuristisch erfolgreich.

Was durch den Verweis auf den Einfluss verdeckt wird, übergangen wird, ist das, was der bekannte Kulturphilosoph Paul Virilio jüngst mit der »Verbindung« bezeichnete: »Zwischen ›Subjekt‹ und ›Objekt‹ besteht ja ein Dazwischen, das mit beiden Seiten kommuniziert.« Es geht darum, »die beide Seiten miteinander verknüpfende Bewegung und den zwischen beiden stattfindenden Austausch zu bedenken.«¹

Das trifft selbstverständlich nicht nur auf die Musik oder die Ethnologie zu, sondern auf die Kulturwissenschaften insgesamt. Ein Beispiel aus dem Kunstbereich soll dies deutlich machen: »Die äthiopische Kunst wurde stark vom koptischen Christentum beeinflusst.«²

Die hier angesprochene Kunst ist äthiopisch-orthodoxe Kirchenkunst – die Abbildung zeigt eine ausgemalte Kirche. Diese Kirchenmalerei hat ihre bald zweitausendjährige Tradition, und da wird von Einflüssen vom koptischen Christentum gesprochen. Selbstverständlich steht sie in Zusammenhang mit ihr. Doch ist das Christentum in Äthiopien – in einem Teil zumindest – seit dem 4. Jahrhundert nach Christus zu Hause. Die Ikonographie innerhalb der koptischen und orthodoxen Traditionen ist eine Geschichte für sich. Aber es lässt sich mit Einflüssen hier nichts erklären, allenfalls verdunkeln. Koptische Kunst war konstitutiv für die äthiopische Kunst, und allein schon deshalb kann nicht einfach von Einflüssen gesprochen werden – es ist streng genommen sogar falsch.

Als im Lauf der Geschichte dann das Madonnen-Bildnis der römischen Kirche Santa Maria Maggiore zu einer Vorlage für Marienbilder in Äthiopien wurde, könnten wir eher von einem Einfluss sprechen – aber selbst in diesem Fall wäre zu überlegen, ob es sich auch um eine aktive Aneignung eines Vorbildes handelte.

Das Einfluss-Konzept – wie ich es gerne nennen möchte – findet sich in Bezug auf außer-europäische Musik vor allem in journalistischen Texten, wie etwa Konzertberichten und Rezensionen von Tonträgern, aber auch in den Begleittexten auf den Hüllen der Schallplatten oder in den CD-Booklets. Selbst in wissenschaftlichen Arbeiten lassen sich weit verbreitet die ›Viren der Einfluss-Krankheit‹ diagnostizieren.

Einfluss-Konzept auch deshalb, weil es nicht nur um den Begriff allein geht; es gibt etliche Synonyma dazu, die allesamt von der gleichen Annahme ausgehen, dass sich im kultu-

1 Paul Virilio, »Die Kamera als Waffe und das Ende der Fotografie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks«, in: *Kunstforum* 172 (September–Oktober 2004), S. 57–69, hier: S. 69.

2 Zitat und Abbildung bei Günter Linde und Edmund Brettschneider, *Bevor der weiße Mann kam. Afrika entdeckt seine Vergangenheit*, Leipzig 1962, S. 256.

rellen Bereich, in der Kulturgeschichte, Prozesse nachzeichnen lassen, die nicht etwa von den Subjekten oder – wie es in der Diktion der Sozialwissenschaften von heute heißt – den Akteuren gestaltet werden, sondern die ihnen passieren. Das heißt, die Menschen werden als passive, ausgelieferte Objekte und nicht als aktive eingreifende Subjekte verstanden.



Abbildung 1: Wandbemalung in einer äthiopisch-orthodoxen Kirche

In Monique Brandily's Buch *Kora Kosi* werden wir fündig, was das Einfluss-Konzept angeht: »Im Süden fallen vor allem die östlichen Regionen auf. Von hohen Bergen umgeben, sind sie offener für die orientalischen Einflüsse, die vermutlich schon seit langer Zeit vom indischen Ozean herüberkommen.«³

Abgesehen vom spekulativen Charakter dieser Aussage – der nicht unbedingt notwendig wäre –, ist die Übernahme arabischer und indischer Kulturelemente in die jeweiligen lokalen Gesellschaften unbestritten. Die Frage ist allerdings, was bei genauerem Hinsehen hier unter Einflüssen zu verstehen ist. Wenn es darum geht, dass etwa an der Ostküste lebende Inder und Araber durch ihre Kulturpraxis Einfluss auf die dort ansässige Bevölkerung aus-

3 Monique Brandily, *Kora Kosi. Die Musik Afrikas*, Heidelberg 2001, S. 63.

geübt haben sollen, so bleibt der Zwischenraum, der erklärt, wie, warum und wieso diese oder jene Eigenart oder Teil einer Eigenart übernommen wurde. Diese Übernahme stellt eine aktive Handlung dar, nicht etwas, was den Menschen passiert ist.

Auffallend ist, dass eher von Einflüssen die Rede ist, wenn es sich um überregionale oder internationale Beziehungen handelt, weniger bis gar nicht jedoch, bei regionalen und lokalen Kulturen, wobei doch auch dort ein reger Austausch untereinander besteht und Veränderungen der einen oder anderen Art folgen können. Im Abschnitt »Die afrikanische Musik lebt« schreibt Brandily wieder von Einflüssen:

Die hohen Erwartungen des einheimischen Publikums hindern die großen afrikanischen Bands daran, sich allzu sehr von ihrem ursprünglichen Stil zu entfernen, der mit der Ausbildung und dem Herkunftsland (Kamerun, Senegal, Kongo-Kinshasa, Elfenbeinküste, Nigeria) der Bandmitglieder zusammenhängt, deren Einflüsse trotz aller Stilmischungen immer noch durchscheinen. Zu diesen afrikanischen Stars gehören zum Beispiel: Alpha Blondy, Mory Kanté, Youssou N'dour, Ray Lema, Salif Keita, Manu Dibango, die Touré Kundas [...].⁴

Aus der Liste der Herkunftsländer fehlt ein Repräsentant Nigerias, und von den ausgewählten Musikern kommen zwei aus Ländern, die nicht genannt waren: Mory Kante aus Guinea und Salif Keita aus Mali. Jetzt aber zum Einfluss! Worum es sich hier handeln soll, wird nicht völlig klar: »[...] deren Einflüsse [scheinen] trotz aller Stilmischungen immer noch durch [...].« Nehmen wir den erstgenannten Alpha Blondy aus der Elfenbeinküste, ein Reggae-Sänger und Bandleader. Welcher Einfluss scheint hier durch? Was ist die Stilmischung? Wenn wir hier überhaupt eine Antwort finden wollen, dann wäre es doch allenfalls eher so, dass es die musikalische Basis ist, von der aus die jeweiligen Musiker ausgegangen sind, die hier durchscheint – und nicht die Einflüsse!

Christopher Waterman verfasste 1990 einen Beitrag für die Zeitschrift *Ethnomusicology* unter dem Titel »Our Tradition is a Very Modern Tradition. Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity«. »Influence« bringt er nur ein einziges Mal ins Spiel: »Bands of the 1970s and 1980s show the influence of presentation strategies derived from Las-Vegas-style show business, with the band boys forming wings stretching to either side of the bandleader.«⁵ »Influence« und »deriving« bilden häufig ein Paar. Einflüsse, die zurückzuführen sind auf...! Nur, ob es sich hier tatsächlich um solch eine Verbindung, um solch einen Zwischenraum handelt, ist zumindest in Frage zu stellen. Der Verdacht liegt nahe, dass die »amerikanische Brille« von Waterman diese Verbindung so einfach sieht – als ob es selbstverständlich wäre.

Betrachten wir einige der gängigen Synonyma: Beliebt ist das Verb prägen – »sie werden geprägt von«, sagen wir, »westlicher Harmonik«. Ein Zitat aus dem Jahr 2004: »Afrikanische, europäische und karibische Stile prägen das lokale Musikgeschehen und beeinflussen Izaline Calisters Weg seit ihrer Jugend.«⁶ Die Sängerin Calister wuchs in Curacao auf

4 Ebd., S. 98f.

5 Christopher A. Waterman, »Our Tradition is a Very Modern Tradition. Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity«, in: *Ethnomusicology* 34/3 (1990), S. 367–379, hier: S. 373.

und übernahm all das, was an Musik präsent war – oder auch nur einen Teil? Wer weiß das schon so genau? Es ist wie eine Tautologie: Das Musikgeschehen wurde geprägt und sie davon beeinflusst – in dieser allgemeinen Form und Unterstellung heißt das so gut wie gar nichts.

Weiter geht es mit dem Kommentar, wahrscheinlich von Scott Rollins, original in Französisch verfasst, zu dem ersten Stück auf der oben genannten CD *Awaseru* (Regen): »Das aufrüttelnde Eröffnungsstück entfaltet sich rund um die Klänge der afrokubanischen Marimbula, die in der englischsprachigen Karibik auch Rumba-Box genannt wird. Dieses große Daumenklavier stammt aus Afrika und verweist auf die vielen afrikanischen Einflüsse auf die Musik in Curacao.«⁷ Ich befürchte das Schlimmste: Wahrscheinlich handelt es sich bei der angeblich afrokubanischen Marimbula um ein lokales Instrument – die genauso wie die Rumba-Box in Jamaika kein afrokubanisches Instrument ist, sondern eben ein afro-jamaikanisches! Wäre in Curacao die Marimbula aus Kuba übernommen worden, wäre das allerdings dann also eher ein afrokubanischer Einfluss und kein direkt afrikanischer ...

Ein weiteres Synonym wäre im Englischen ›impact‹, nach Wörterbüchern: Aufschlag, Einschlag, Zusammenstoß, Aufprall – wir sprechen bei uns ja auch davon, dass dieses oder jenes Lied eingeschlagen ist, d.h. Erfolg hat. Dazu ein Beispiel aus dem *Traditional Music Yearbook* von 1999. Der Autor Samuel Araújo erwähnt schon ›impact‹ im Titel seines Beitrags »The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions.« ›Impact‹ wird von ihm durchgängig anstatt ›influence‹ benutzt. Nur ändert das nichts daran, dass er damit weiter das Konzept der passiven Reaktion der aktiven Musiker und Sängerinnen bemüht.

Stage *bolero* numbers, in particular, seem to have produced considerable impact throughout Europe around the turn of the century, stimulating several ›exotic‹ works in the field of art music.⁸

The early impact of Cuban and Mexican *bolero* in Brazil, as pointed out above, was due primarily to the wide repercussion of shortwave radio broadcasts and Mexican melodramatic movies.⁹

Das ›Versatzstück‹ gehört auch in die Kategorie der Einfluss-Synonyma: In der Zeitschrift *Jazzthetik* hat Hans-Jürgen Lenhart einen Beitrag zu den Mahotella Queens aus Südafrika verfasst. In der Form eines Interviews kommen die Sängerinnen selbst zu Wort, hier antwortet Hilda Tloubatla auf die Frage »Wie sehr ist ›Mbaqanga‹ traditionellen Stilen verhaftet?«: »Mbaqanga ist kein traditioneller Stil, er beinhaltet verschiedene Rhythmen, und man tanzt dazu den Jive. Der Stil hat sich nicht aus einem anderen heraus entwickelt, sondern wurde von uns aus verschiedenen Versatzstücken wie dem unverstärkten Kwela [einer Art Skiffle-Version des Bigband-Swing, der Autor] neu gestaltet.«¹⁰

6 PR-Blatt zur CD *Krioyo – Afro-Caribbean Rhythms & Ballads from Curacao*. Network Medien Nr. 26.258, 2004.

7 Ebd.

8 Samuel Araújo, »The Politics of Passion: The Impact of *Bolero* on Brazilian Musical Expressions«, in: *Yearbook For Traditional Music* 31 (1999), S. 42–56, hier: S. 42.

9 Ebd., S. 46.

10 Hans-Jürgen Lenhart, »The Mahotella Queens. Mehr als Südafrikas Dancin' Queens«, in: *Jazzthetik* 10 (2003), S. 28f., hier: S. 29.

Wenn dies nicht von der Sängerin selber gekommen wäre, stünde da sicherlich, dass der *Mbaqanga* vom *Kwela* beeinflusst wäre! Die Aussagen der Sängerinnen selbst können also hier besser beschreiben, was passiert ist – doch kann das auch anders passieren, dass die Musikerinnen eher dem folgen, was Journalisten oder Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler über sie schreiben. Also auch hier keine Garantie, und vor allem dürfen wir nicht einfach blind all das akzeptieren, was uns von den Musikerinnen selber gesagt wird.

Ein anderer Musiker, Richard Bona aus Kamerun, erzählt Angela Ballhorn in *Jazzthetik* über die Entstehung eines A-cappella-Stückes, dem Einführungstück seiner letzten CD *The Tale*: »[...] Gregorianik. Die Musik ist wundervoll, und ich habe eine Menge Platten gekauft. Ich spreche von Musik des vierten und fünften Jahrhunderts, und die Musik habe ich in Paris zum ersten Mal gehört. Das hat dieses Stück beeinflusst. Ich mische Gregorianik mit meinem Hintergrund.«¹¹ Damit spricht Richard Bona die aktive Selektion des Komponisten an. Er ist nicht in Paris dem Einfluss der Gregorianik ausgeliefert. Er integriert sie in seine Musik!

Manou Gallo, ehemalige Bassistin bei Zap Mama, ursprünglich aus der Elfenbeinküste, wird in *Jazzthetik* porträtiert von Thorsten Bednarz. In diesem Interview kommentiert sie die Arbeit von Zap Mama folgendermaßen: »Zap Mama mischen ihre Musik sehr stark aus westlichen und diversen afrikanischen Einflüssen.«¹² Hier haben wir den schon angesprochenen Fall, dass nichts übrig bleibt an eigenem, an selbständigem Musizieren. Der Einfluss ist ad absurdum geführt. Das Gemischte besteht nur aus Einflüssen. Selbstverständlich sind das keine Einflüsse! All das sind Bestandteile der Musik von Zap Mama. Das ist ihre Basis.

Dass es sich bei Einflüssen doch nicht immer so wertfrei verhält, das offenbart uns deutlich das folgende Zitat: »Bei genauerem Hinhören merkt man, wie geschickt sie sich viele Einflüsse zu eigen macht, ohne diese abgenutzt klingen zu lassen.«¹³ Das heißt, dass sie »eigentlich« dem Publikum etwas unterjubelt! Es wird also sehr abgewertet, wenn eine Sängerin, hier ist es Daúde aus Brasilien, alle Register zieht – Rap, Trip-Hop und Funk und andere.

Gerne wird auch das Bild des Zusammenfließens bemüht: »Im Papiamento fließen Elemente des Portugiesischen, Spanischen, Niederländischen, Französischen und Englischen zusammen, die Aussprache orientiert sich an westafrikanischen Sprachen.«¹⁴

Absorbieren gehört auch in die Liste der Beschreibungen musikalischer Prozesse, die eine eher passive Zuschreibung darstellen: »In Tanzania (and elsewhere in Africa) urban youth and young adults have absorbed global popular musics like rap and reggae and have created local, loud varieties, and are thus making sure their experience is no longer invisible.«¹⁵

Die Jugendlichen afrikaweit sind begeistert von Rap und Reggae und greifen diese Stile auf, um sie zu ihren zu machen. Absorbieren trifft nur einen Teil der Prozesse, die hier stattfinden. Pieter Remes benutzt auch noch das Verb *incorporate* – das schon eher eine aktive

11 Angela Ballhorn, »Bona. Gregorianer aus Kamerun«, in: *Jazzthetik* 10 (2003), S. 22f., hier: S. 23.

12 Thorsten Bednarz, »Manou Gallo. Ein Star wirft seine Schatten voraus«, in: *Jazzthetik* 10 (2003), S. 26f., hier: S. 27.

13 Hans-Jürgen Lenhart, »Favela Funk«, in: *Jazzthetik* 12 (2003), 1 (2004), S. 46f., hier: S. 46.

14 PR Blatt zur CD *Krioyo – Afro-Caribbean Rhythms & Ballads from Curacao*.

15 Pieter Remes, »Global Popular Musics and Changing Awareness of Urban Tanzanian Youth«, in: *Yearbook For Traditional Music* 31 (1999), S. 1–26, hier: S. 1.

Seite anspricht. So ist auch seine Analyse weit exakter und analytisch aufschlussreicher als vergleichbare Untersuchungen.

Die englischen Verben *to fuse* und *to blend* gehören auch hier in die Reihe von heiklen Versuchen, Musikentwicklungen zu beschreiben. Wir finden im Beiheft der CD *Highlife* von Rough Guide folgende Zeilen der Überschrift: »Highlife fusing the old world and the new.«¹⁶

Highlife verschmilzt nicht die alte mit der neuen Welt! Was überhaupt wäre denn die »alte Welt«? Ghana und Nigeria sind seit mehreren Generationen kolonisiert worden, bevor Highlife entstanden ist. Die »alte Welt« existierte gar nicht mehr, und das war eine der Bedingungen für die Entstehung des Highlife. Deshalb also ist es auch keine Fusion zwischen alter und neuer Welt. Auch die »neue Welt« war in der Tat keine wirklich »neue« Welt.

Im Beiheft der Rough Guide CD RGNET 1075 schreibt Graeme Ewens eine kurze biographische Notiz zu dem *Highlife*-Musiker Chief Stephen Osita Osadebe: »His main influences were E. T. Mensah, and the early Igbo Highlife stars of the 1950s and 1960s. His own blend of music he called »Saposa« Highlife. Osadebe prefers a big-band sound with plenty of brass to punctuate the combination of local rhythms, interwoven electric guitars and Cuban inspired arrangements.«¹⁷

Wie hier der Autor auf die »Cuban inspired arrangements« kommt, ist mir zwar völlig rätselhaft, doch die Beziehung zu E. T. Mensah wurde auch von Osadebe immer wieder herausgestrichen. Dennoch klingt Osadebe nie nach Mensah und ganz erheblich nach *Igbo Highlife*! Wenn wir dann die Aussagen von Osadebe genauer untersuchen, so steht da, dass er von den Ghanaern inspiriert wurde. Das allerdings kann eine ganze Menge heißen, muss aber nicht heißen, dass er Musik in seiner Art gespielt hätte! E. T. war ihm wahrscheinlich ein großes Vorbild.¹⁸ Das war er nicht nur für ihn, für viele andere auch.

Bei der Analyse der Entstehungsprozesse von Musik sollten wir uns bemühen, die Totalität der Abläufe wahrzunehmen. Um auf Paul Virilio zurückzukommen, er beschreibt die Skulptur von Étienne-Jules Marey *Möwe mit Flügelschlag*. Dabei »sieht man einen davonfliegenden Vogel und alle Bewegungen, die eine Möwe im Flug ausführt. Seine Art der Skulptur ist die Bewegung auf ihrem Weg von einem Punkt zum anderen. Es ist nicht das Objekt »Möwe mit Flügelschlag«, sondern die Totalität des Flugs in seiner Bewegung, die er zum Thema erhebt.«¹⁹

Es müsste daher auch das Einfluss-Konzept fallengelassen und einem Ansatz die Tore geöffnet werden, der den komplexen Prozessen gerecht würde und die aktiven Seiten der Komponistinnen, Musikerinnen und Sängerinnen stärker in den Mittelpunkt stellt.

16 Rough Guide CD RGNET 1102 (2003), Beiheft.

17 Graeme Ewens, Rough Guide RGNET 1102, CD (2003), Beiheft.

18 Vgl. Chris und Chris May Stapleton, *African All Stars*, London 1987, S. 39 und 45.

19 Paul Virilio, »Die Kamera als Waffe und das Ende der Fotografie«, S. 69.

Hartmut Möller (Rostock)

How Much Globalisation Can the European Music Historian Bear?

A Comment on the Contributions of Timothy Rice and Tim Taylor

This contribution is a comment on the papers of Timothy Rice and Tim Taylor from the perspective of a German musicologist. It consists of four parts:

- I. On the three-dimensional model of musical experience
- II. Different links between the local and the global
- III. Cosmopolitans and two kinds of cultural globalisation: Perspectives of those with names and those without names
- IV. How much globalisation can the European music historian bear?

I. On the Three-dimensional Model of Musical Experience

Thinking about identity and identities has to start from the subject and its ways of constructing identities. Therefore I agree with what Timothy Rice remarked on the single and the many subjects and their use of belief: »One can imagine a single subject employing many metaphors or claims about the nature of music in different nodes of place and time to make sense of musical experience and many subjects contesting the nature of music at the intersection of their individual spaces of music experience.«¹

As an example, I will take the ways of listening to the first concert of this congress.²

In the Weimar newspapers I found the reactions of two critics of this concert: Though they receive the concert at the same place and the same time, it affects different moments in their lives and different »Erlebniszeiten« (times of experience). And – above all – they use totally different metaphors to describe the nature of the music they heard. From two critiques of the opening concert of the congress:

Mit einem Raritäten-Konzert eröffnet der Int. Kongress [...] ein Programm, das seinen tieferen Sinn wohl nur im Kontext mit dem Kongress-Motto »Musik und kulturelle Identität« entfaltet. Es fiel schwer, den Werken mehr als Interesse entgegenzubringen. [...] Im Schlussstück der Eindruck eines farblich changierenden Films. Dem leider das Ziel fehlt: Der plötzliche Schluss bringt keine Lösung, er regt auf. Sollte darin die Absicht liegen?³

1 Timothy Rice, »Reflections on Musical Identity from the Perspective of Subject-centered Musical Ethnography«, this volume.

2 The program of the opening concert on 16th September 2004 in the congress centrum neue weimarhalle was: Michael Obst, *Transit* (for orchestra); Henri Duparc, *Mélodies* (6 Orchesterlieder), Jean Sibelius, 5th Symphony in E flat major op. 82. Staatskapelle Weimar, Peter Gülke (conductor), Claudia Barainsky (Soprano).

In der Tat war den gebotenen Werken ein Zug gemeinsam. Zu ihrem Wesen gehörte jeweils, dass sie sich auch in der Entfremdung nicht eigentlich vom Kern der Tonalität lösen. Und diese Bezogenheit auf ein harmonisches Zentrum ist unabhängig von den konkreten Werken noch immer Garant für eine spontane Identifikation, die der kulturell gebildete Hörer dann als Teil seiner selbst wahrnimmt und damit zu seiner eigenen Identität macht.⁴

The first critic seems to believe that music has to aim at a goal, at some kind of solution to be more than just »interesting«. Consequently, his musical experience was a kind of »flowing energy without any goal«. The only sense he could extract from the concert was its relation to the motto of the congress (even if there is no sense, the musicologists will find one!).

In contrast to his colleague, the second critic experienced a tonal center in all compositions, and this, as he speculated, guaranteed a »spontaneous identification« which the culturally educated listener perceives as a part of his own, making it to his own identity (a good example for our discussion: high educational capital and the self-definition of identity). From this point of view, the identity of the culturally educated listener and the »Leitidee« (the central theme) of the congress belong together. (Another example would be the concert with Osman art music on Saturday, the different experiences of the listeners.⁵)

Concerning Tim Rice's space model, I agree that there are dimensions of space, time and metaphor which are relevant when we think about musical experience. My critical question is: How specific is such a three-dimensional model for musical experience? And: Is it specific enough for the problem of musical experience? Or does this model only suggest some »Rahmenbedingungen« (some general conditions)? For Immanuel Kant, space and time are conditions for experience.⁶

For example, the three dimensions do not show that the different notions within each dimension themselves are situated in different dimensions, such as time of music, history, and music history, »Erlebniszeit« (experienced time) and »Lebenszeit« (lifetime).

We all know about the attraction of thinking and modelling in three dimensions in our western culture. But we should ask ourselves whether exactly these three dimensions are the only dimensions of musical experience, which we would answer in the negative, then, of course. This topic has often been dealt with on both sides of the Atlantic. In the discussion, we can perhaps talk about a possible space of musical experience of those who buy world music, where other dimensions play a crucial role. According to Tim Taylor, buyers of world music form a group with high educational capital, high financial status, and with the aesthetics of the city. They tend to be, as he said, more tolerant, more sophisticated, more

3 »Energieströme ohne Ziel: Konzert zum Musikkongress-Auftakt«, in: *Thüringische Landeszeitung* 18.9.04, Kultur p. 1.

4 »Die Leitidee: Gelungener Konzert-Auftakt beim Weimarer Kongress der Musikforscher«, in: *Thüringer Allgemeine* 18.9.04, Feuilleton p. 4.

5 The concert on 18th September 2004 in the Fürstenhaus of the Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar was named »Osmanli Music of the Goethe Period«, played by the Ensemble Ayangil (Ruhi Ayangil, direction).

6 See the chapter »Die transzendente Ästhetik«, in: Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), Darmstadt 1983, p. A19–49.

cosmopolitan, and more eclectic.⁷ A last remark on the box with its three rather general dimensions:⁸ Is music experience the only object we can put into this box? An example would be music history writing. From my own experience I would say that we can put different ways of music history, writing in a context like this, too – the same ›Rahmenbedingungen‹.

Finally, I suggest that it is necessary to find ways of leaving the three-dimensional model into the direction of a multi-faceted model which is more likely to correspond to the complicated reality of music-experiencing in a ›transcultural‹ world.

Talking about the space of musical experience does not automatically mean to talk about musical experience. In this respect, another question comes up: What does it mean if one says that musical identity is ›one kind‹ of musical experience? What is the underlying concept? Is this box filled with different kinds of musical experience – and one of them is ›musical identity‹? During this congress I have learnt that there is a huge ›Sprachverwirrung‹ (many misunderstandings due to language barriers) when we use concepts like culture, identity, and music – all can be used in plural versions. In one symposium on Saturday, 18 September, Hermann Kaiser has demonstrated that the question ›What is identity?‹ is highly problematic⁹. Instead we should ask how the term ›identity‹ is used.

In his lecture, Bassam Tibi showed that every person has identities (plural!) on two levels: subordinate identities and superordinate identities (everyday subjective identity – social production of meaning).¹⁰ This plurality of identities is also the topic of Hargreaves, which is quoted in the paper of Tim Rice. Music is a medium through which people can construct new identities.¹¹ (What should be discussed from this perspective is the idea of the ›precise homology between self-identity and music‹.)

On the three diagrams that Timothy Rice presents on his paper,¹² we find many arrows pointing into two directions: ›experiential tension‹. This refers to the plurality of identities: different identities in tension. In one quotation in Rice's article, Hargreaves states: ›We are ultimately social and not personal beings.‹¹³ This has to be thought over. Therefore we should perhaps say: there is a tension between social and individual identities.

II. Different Links between the Local and the Global

We can think of many musical experiences along the dimensions of time and location, for example: the first performance of a Beethoven symphony in a palace in Vienna; J. S. Bach and his small choir in the Leipzig St. Thomas Church; a musician in the street, and so on.

7 See Timothy D. Taylor, ›World Music Revisited‹, this volume, p. 150–152.

8 See Rice, ›Reflections on Musical Identity‹, p. 139–140.

9 See H. J. Kaiser, ›Kulturelle Identität als Grenzerfahrung‹, in: this publication, vol. 2, p. 140–148.

10 Bassam Tibi, ›Weltmusik und Weltpolitik im Zeitalter des Cultural Turn und der neuen Konstruktion kultureller Identitäten als ›Invention of Tradition‹‹, this volume.

11 Rice, ›Reflections on Musical Identity‹, p. 140.

12 Ibid., p. 142–143, figures 1–3.

13 David J. Hargreaves, Dorothy Miell and Raymond A. R. MacDonald ›What are Musical Identities, and Why are they Important?‹, in: Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell, *Musical Identities*, New York 2002, p. 10.

I will take two short examples from the city of Rostock, where I come from. The first example is from the 15th century – after the University of Rostock was founded (in 1419). In the second half of this century the *Rostocker Liederbuch* was put together, containing 60 songs and texts. One song, »Wach auf mein hort«, was written by Oswald von Wolkenstein in Tirol, Austria. This is a song about lovers in the morning. And the crucial question is: How did this song »move« from Tirol to Rostock?

Inter-regional transport of text and melody of a song in the 15th century

Tirol	Tirol Text + melody
Southern Germany Nürnberg	<i>Lochamer Liederbuch</i> , ca. 1455 Text and melody
Rostock	<i>Rostocker Liederbuch</i> (ca. 1465–1485) Local text areal/inter-regional melody

Text and melody – according to the existing sources – can be found at different times and places in the 15th century: in Tirol, in the region of Nürnberg, and in Rostock. The text has changed on the way from Tirol to Rostock, but the melody stayed more or less the same. So there are local versions of the text, with differences in language and content, but an inter-regional melody.¹⁴

My second example is the »Hansa-Hymne« of Hansa Rostock, the local football club. It is a combination of local text, local singer, but global style of music: in any case not regional, but German pop-»Schlager«-tradition with a melody close to church songs and an »international« rock arrangement¹⁵; from the Rostock-perspective, an »international« touch.

Local construction of Identity: hymn of Hansa Rostock

Social behavior	Singing together, arm in arm
Symbol	»Ewig« hymn style
Style	»International« pop/rock language
Text	»Wir«, Hansa Rostock

The production did not use »Schifferklavier« (harmonica) or shanty-choir, but an international rock/pop style. Maybe this is used to give the music a meaning which denies local and regional peculiarities. (This might correspond to Tim Taylor's idea of metropolitan aesthetics: world music as the musical analogue to globalisation – in the case of Rostock: rock/pop as an analogue to »internationality«.)

14 Franz-J. Holznagel and Hartmut Möller, »Ein Fall von Interregionalität. Oswald von Wolkenstein »Wach auf, mein Hort«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 122 (2003), p. 102–133.

15 I thank Mr. Winfried Lüdemann for his remark after my contribution: The »Hansa-Hymne« reminds him the hymn *Halleluja*: »Suchet zuerst Gottes Reich in der Welt« (Evangelisches Kirchengesangbuch Nr. 182). Indeed, the main notes of the refrain are comparable (*d-c sharp-b-a*) as well as the gestus of a hymn, like the Queen's *We Are the Champions*.

III. Cosmopolitans and Two Kinds of Cultural Globalisation

Tim Taylor talks about the conception of a new kind of aesthetic reflexivity in the so-called developed countries. He discusses the relatively recent formation of a new social group, grounded on educational and/or cultural capital. According to Ulf Hannerz, this is a group with a »willingness to engage with the Other – a new configuration of the older category of the cosmopolitan«.¹⁶ I find it very interesting to bring together world music and this group in the cities, for whom world music is a sign of the globalising world. This concept of a new kind of cosmopolitan is contrary to the idea which I heard in the first roundtable: the cosmopolitan who is travelling between the cultures and who is not at home in any culture – in contrast to the person, who really has identity.

An example for this new type of cosmopolitan is the musician and producer Arto Lindsay. He was born in the United States, raised in Brazil, and since 1978 he is a key figure in Downtown Manhattan. I have a music example from Lindsay, from 1996, with which we can test Tim Rice's idea of the symbolic meaning of the musical parameters: As he said, the multiple elements of music »can point symbolically in different directions in a way that reveals the multi-faceted nature of self-identities in the modern world.«¹⁷ This piece is a combination of traditional Brazilian rhythmic instruments, samples by the DJ Spooky and Mutamassik, Bass and drum-machine – produced in the city of New York.¹⁸ Arto Lindsay himself is joking on the question of closed identity. He favours transcultural identity, and he is interested in the parallels between the two Americas: both are, as he says, cultures who had slaves, both are cultures of emigration.

Cosmopolitans like Arto Lindsay can be linked to the type of globalisation, which Dieter Senghaas, a »Friedensforscher« (peace researcher) from Bremen, calls »Globalisierung de luxe«. In the rich countries, cultural exchange is praised as a »Bereicherung«, an enrichment. And there are different types of hybrid cultures, cross-overs, etc. These processes are »kulturell aufregend« (culturally exciting), but politically »weitgehend bedeutungslos« (almost meaningless). Whereas in other parts of the world, culture from outside is often seen as an opponent to the own culture, which indicates a problematic cultural identity. There is an asymmetric cultural »Verdrängungswettbewerb« – a competition of colonization. The result is a resistance to globalisation on different levels.¹⁹ Tim Rice talked about »the diversity of experience available today to virtually everyone in the world«²⁰ – from the American-European perspective, of course. But there are other perspectives in the world, and there are people who resist to the experience of western diversities – in the name of the many without a name.

16 Ulf Hannerz, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, New York 1996, p. 103.

17 Rice, »Reflections on Musical Identity«, p. 144.

18 See Arto Lindsay, »Horizontal«, in: *Mundo Civilizado*, CD Ryoko 10410 (1996).

19 Dieter Senghaas, *Zivilisierung wider Willen: Der Konflikt der Kulturen mit sich selbst*, Frankfurt a.M. 1998; Dieter Senghaas, *Zum irdischen Frieden*, Frankfurt a.M. 2004; see also: *Vom hörbaren Frieden*, ed. by Hartmut Lück and Dieter Senghaas, Frankfurt a.M. 2005.

20 Rice, »Reflections on Musical Identity«, p. 139.

In 1992, Roland Robertson, a sociologist from Pittsburgh University, invented the term »Glocalisation« for cultural processes in space and time. »Glocalisations« are combinations of the local and the global: Globalization + Localization = »Glocalization«.²¹

First possibility: the way from local to global, that is: local elements become global;

Second possibility: global cultural phenomena are transferred into the local, get local colour; e.g. local variants of global pop music.

In their recent study on Russian youth cultures, Dirk Villányi and Matthias D. Witte show on which paths Western culture comes to Russia and how different this is received by young people.²² There are very different opinions about Western influence, which could be grouped as following:

1. First group: Russia is already part of a global youth culture but, unfortunately, the cultural exchange is one-sided, from west to east.
2. Second group: Russia should assimilate much more to the American way of life.
3. Third group: The otherness of Russian culture, resistance against Americanisation.
4. Fourth group: Contrary to the so-called Western culture, which is only superficial and commercial, the Russian culture is rich and on high level.

These are reactions of young Russian people to the cultural input from the West – reactions in view of processes of glocalisation.²³ Dirk Villányi and Matthias Witte present good arguments for the use of the term »local clashes« of culture – in St. Petersburg, as well as anywhere else in the world.

IV. How Much Globalisation Can The European Music Historian Bear?

The philosopher Rüdiger Safranski has written a book titled: *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch?* (How Much Globalisation Can We Bear?²⁴) Safranski argues that the omnipresence of information from anywhere in the world leads to a loss of connection to the place where people work and live: »Der Sinnkreis ist durch Medienprothesen künstlich erweitert, und er hat sich vollkommen vom Handlungskreis losgelöst.« Safranski says: what we need today is a »cultural filter-system«, the power of finding ways of self-restriction against an overwhelming input from outside. »Was tust Du gegen das Ozonloch, gegen den weltweiten Terrorismus, gegen die Kinderarbeit in Ost-Timor, gegen die Unterdrückung der Oguschen? – So etwas hält auf die Dauer kein Mensch aus.«

What is the situation of musicology? Are we greeting globalisation, being in the situation of a globalisation de luxe? Or are we in a situation that can be described by a question of Safranski: »How much globalisation is bearable by the musicologist?« Is there a need to tell

21 Roland Robertson, »Glocalisation: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity«, in: *Global Modernities*, ed. by Mike Featherstone, Scott Lash and Robert Robertson, London 1995, p. 25–44.

22 Dirk Villányi and Matthias D. Witte, »Jugendkulturen zwischen Globalisierung und Ethnisierung. Glocal Clash – Der Kampf des Globalen im Lokalen am Beispiel Russlands«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 7 (2004), p. 58–70.

23 According to the study by Hilary Pilkington, *Russia's Youth and its Culture: A Nation's Constructors and Constructed*, London 1994.

24 Rüdiger Safranski, *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch?*, München 2003.

other stories than the usual ones in order to place European music history in a global perspective – decentred and treated as just one of many kinds of musics, of course. Are we looking for a balance of the different elements of such a future integrated history? Are we able to accept the otherness and to integrate it in our histories? Are we willing to take part in different musical cultures, and to bring these experiences into our musicological books? What has to be changed to write histories, which do not only deal with great composers and their works, but also integrate composers of the second rank; which deals with women composers, popular musics, music performance, daily musical life, etc., and also with the areas of »Verdrängen, Vertreiben, Verstummen« (displacement, dismissal, becoming silent)? What kind of book and how many volumes of it should there be, and why should people read it? Or should we continue writing different kinds of torn-up partial histories side by side, in our specialized fields, pieces of histories in parallel universes?

In his lecture, Bassam Tibi argued in the following direction: It is not enough to play Beethoven together; we have to deal with problems, talking on the same level. The clash of civilisations exists, and we have to look for peaceful ways of trying to solve the problems.

In any case, Safranski's question of how much globalisation we can bear should be not taken as an excuse not to contribute to the openness of a »transcultural« network.

Die Seiten 167 – 170 mit dem Beitrag

Laurenz Lütteken: Einführung

können aus Urheberrechtsgründen nicht im Volltext zur Verfügung gestellt werden.

Rücksicht auf disziplinäre Grenzen, aber auch ohne die Absicht, diese Grenzen leichtfertig zu verwischen. Der so entstandene Dialog versteht sich hingegen als Anregung, diesen Weg weiterzuverfolgen – nicht, um verschiedene Identitäten aufzulösen, sondern um aus ihrem Zusammenwirken produktiven Nutzen der Erkenntnis zu ziehen.

Ludolf Kuchenbuch (Hagen)

Schriftkulturelle Anmerkungen und Anfragen eines Jazzamateurs und Mediävisten zur Musikhistorie

Mein Beitrag ist der eines sympathisierenden Außenseiters. Spekulative Diskussionen mit Musikwissenschaftlern über die Rolle der Notation für die Musik und ihre Historie haben mir den Auftrag eingebracht.¹ Ich darf einen Spagat wagen, den professionelle Musikologen sich wohl kaum leisten dürften. Die Leser und Leserinnen sollten die folgenden Zeilen als eine Einschmuggelung nur bedingt lizenzfähiger Materialien ins musikologische Terrain begreifen.

Ich bin ein seit den späten 1950er Jahren aktiver Jazzsaxophonist, als Selbstlerner mit nur sehr rudimentären Notenlese- und -schreibfähigkeiten, ganz erpicht aufs direkte Spielen (in recht verschiedenen Stilen vom Dixieland bis zum Free Jazz). Ein nahezu illiterater Amateur mit langjähriger Erfahrung also. Ich bin aber zugleich ein Universitätshistoriker der mittelalterlichen Sozial- und Wirtschaftswelt, der sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten in die Formen- und Funktionsvielfalt der alteuropäischen Schriftkultur eingearbeitet und dabei festgestellt hat, welch ein marginalisiertes Dasein das von der Musikwissenschaft erarbeitete Wissen von der spekulativen *musica* sowie den kirchlichen, höfischen und städtischen Sang- und Klanggeschehnissen in meinem Fach heute (noch immer) fristet.

Bei meinen Interventionen in Musikologenkreisen ging es stets um einen durchaus schmerzhaften *Widerspruch*. Da war zum einen die unbestreitbare Hegemonie auralisierender und oralisierender Spielpraktiken, die ich als Improvisator, vom Jazz ausgehend, in allen vergleichbaren kulturellen und historischen Situationen bestätigt wissen wollte – als ein Ideologe des Oralitätsprimats sozusagen. Dem stand die ebenso unbestreitbare Präzision der Re- und Präskriptionen gegenüber, ohne die ein situationsenthobenes, verlässliches und erfolgreiches Zusammenspiel kaum möglich schien. Immer ging es um die

1 Der Hauptverantwortliche für meinen Beitrag ist Laurenz Lütken. Ihm ist herzlich zu danken. Sehr viel Freude hat mir das Mittun von David Kuchenbuch beim zweiten und dritten Teil gemacht, insbesondere bei der Erstellung des *Textus*-Schemas. Man betrachte den Beitrag als eine essayhafte Verschriftung einer anhand von Notizen und Skizzen gehaltenen Rede. Auf einzelne Nachweise wird weitgehend verzichtet. Am Ende sind Arbeiten aufgeführt, von denen ich mich habe leiten lassen.

gewaltige Differenz zwischen schriftlich-visueller und mündlich-situativer Klangplanung und -gestaltung. Immer standen dabei ›die Noten‹ im Kreuzverhör; immer ging es um die Abwägung zwischen ihrer Leistungskraft und ihrer Ausdrucksarmut. Und immer kamen historische Fragen nach der Genesis der spezifisch europäischen Musik im Wechselspiel mit der parallel entwickelten Notenschrift, deren globalem Erfolg und schließlich auch Krise in der Spätmoderne auf. Und stets war ich nicht davon abzubringen, dass die Notenschrift mindestens genauso hinderlich wie förderlich und, selbst bei vollem semiotischem Raffinement, nur bedingt repräsentativ für das Klanggeschehen sei bzw. sein könne.

Wie, so musste ich mich nach Annahme der Einladung fragen, wäre meine polarisierende Haltung für einen musikologischen Roundtable über »Kontinuität und Wandel in der Musik« fruchtbar zu machen? Ich bin zu keinem überzeugenden Ergebnis gekommen und kann nur mit drei Darlegungsteilen dienen, von denen ich bislang noch nicht weiß, ob sie in einem inneren Zusammenhang zueinander stehen. Angestrebt habe ich dabei Beiträge über die Wechselbeziehungen und Widersprüche zwischen Oralität bzw. Auralität und Literalität bzw. Visualität in der ›Musik‹ – zum einen in der Jazzspielpraxis der 1960er bis 1970er Jahre, zum anderen im großen europäischen Musikentwicklungsweg, zum dritten im Wissens- und Schriftgefüge des Hochmittelalters. Ob eine solche Bandbreite noch aussageträchtige Folgerungen für unser Thema zulässt, soll am Ende bedacht werden (IV). Im ersten Schritt werde ich über die Eigenart von unscheinbaren *Schriftstücken* sprechen, die weltbekannten Individuen der Jazzkunst ebenso wie Amateuren wie mir im Souterrain des Genres ausreichen, um mit ihrer Hilfe öffentlich zugängliche, in Leib und Seele dringende und ästhetisch autonome Musik zu machen (I). Ziel ist natürlich die systematische Relativierung der Notenschrift für die Produktion und Reproduktion der Klangereignisse – ein Versuch also, den schriftlichen Anteil am Ereignis der Musik herunterzuspielen. Diese Präsentation eines unscheinbaren, bislang weitgehend übersehenen Materialbereichs der Zeitgeschichte soll dann mit einem gewagten Versuch konfrontiert werden, die *musica* im Gefüge der hochmittelalterlichen Schriftkultur ganzheitlich zu verorten. Im groben Schema einer idealen Seite eines scholastischen Kodex und seines skripturalen Umfeldes werde ich die Plätze, die die *musica* einnimmt, zu bestimmen versuchen (III). Beide historische Situationen möchte ich aber durch eine noch riskantere Zwischenoperation auf die gehörige Distanz zueinander bringen (II).

I. Mnemo- und szenopraktische Zettelwirtschaft: Aufführung ohne Werk im Jazzclub²

Betrachten Sie die Dokumente 1 und 2 (Abbildung 1a und b). Sie stammen aus meinem Privatarchiv, waren in einer Serie von Spielereignissen im Winter 1959/60 in Gebrauch, an die ich mich nur noch pauschal erinnern kann. Um Form und Funktion dieser Stücke beschreiben und bestimmen zu können, sind dieselben heuristischen W-Fragen angemessen,

² Ich halte mich im Folgenden eng an meine Studie »Notizen zur ›Notation‹ im Amateurjazz der sechziger und siebziger Jahre«, in: *Darmstädter Jazzforum 89. Beiträge zur Jazzforschung*, hrsg. von Ekkehard Jost, Hofheim 1990, S. 161–189.

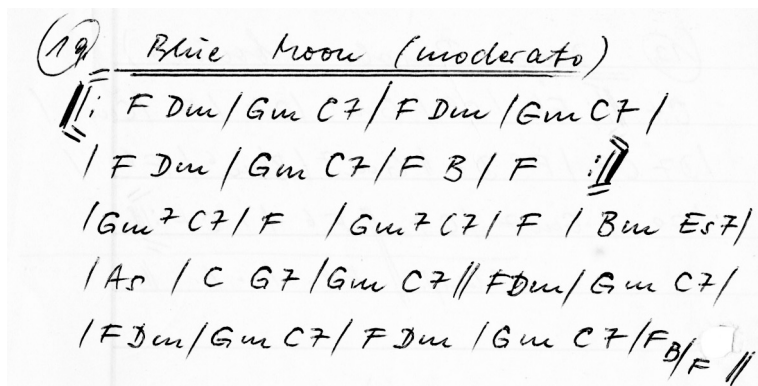


Abbildung 1a: Aufführungs-Zettel zu Blue Moon (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

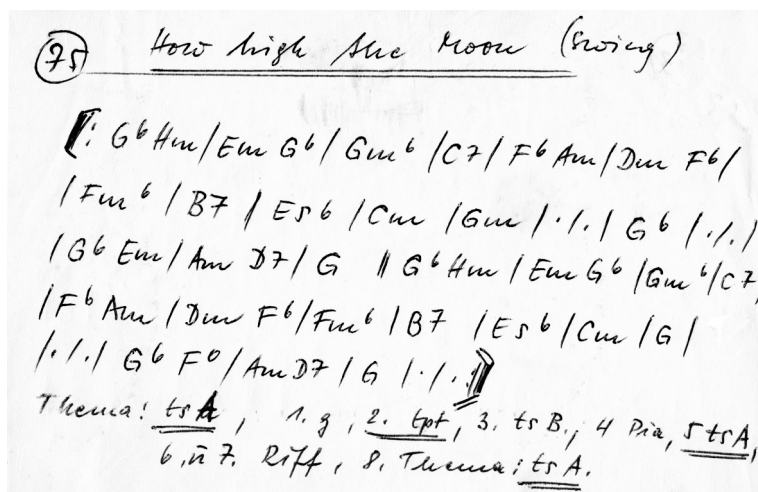


Abbildung 1b: Aufführungs-Zettel zu How High the Moon (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

die auch für eine römische Senatoren-Inschrift, eine Papsturkunde oder ein Schönberg-Autograph gelten und die Sie zur Genüge kennen: Worauf und wie ist das Festgehaltene graphisch geordnet? Welches Zeichenrepertoire wird verwendet und wozu (Zeichenformen: Bild, graphische bzw. phonische Symbole, schriftsprachliche Elemente: Wörter, Sätze, Abkürzungen; Zeichenfunktionen: Tempo, Metrum, Dauer, Rhythmus; Tonhöhe: Linien, Stufen, Akzidenzien, Register, Klangfarbe, Tonintensität, Artikulation; Tonart; Instrumentierung; Arrangement/Komposition)? Wer hat das Stück erstellt (Schreiber, Autor, Bearbeiter)? Wer hat es wie benutzt (Selbstlesen, Mitlesen, Lesenhören, Erinnern)? Und schließlich: Welche Aufgabe hatte es?

Lassen Sie mich im Folgenden pedantisch sein. Ohne präzise Oberflächendeskription stochert man zu schnell im Nebel. Beide Stücke sind handschriftlich erstellt. Das Original,

das mir vorliegt, zeigt, dass sie mit Kugelschreiber schwarz geschrieben sind, dazu kommen rote Unterstreichungen. In horizontalen Schriftlinien, von links nach rechts, wurde geschrieben und ist zu lesen. Die Schriftgröße entspricht normaler Handschrift, war also in handlicher Sichtweite zu gebrauchen. Es handelt sich hier um Ausschnitte aus verschiedenen Blättern mit DIN-A5-Format, liniert, die in ein Ringbuch gehören.

Nun zum Zeichenrepertoire. Man kann unschwer abgrenzende Striche und Klammern erkennen (Taktstriche, Wiederholungszeichen, Einklammerung), die die Zeilenorganisation bestimmen (Taktschema). Eine feste Zahl von Takten pro Zeile ist angestrebt, aber nicht durchgehalten. Die Takteinheiten sind mit phonischen Symbolen in Majuskeln ausgefüllt, dazu kommen die Modussymbolisierung in Minuskel (m) sowie Zahlen, einerseits an die phonischen Symbole angelehnt (C7), andererseits der ganzen graphischen Einheit links oben vorangestellt und umkreist (19; 75). Die erste Zeile (Überschrift) besteht aus fünf Wörtern derselben Sprache (englisch). Beide Zeilen zerfallen in zwei verschiedene Aussageeinheiten.

Wie ist dieses Zeichenarsenal zu deuten? Im Kern läuft der Gesamtsinn auf Folgendes hinaus: Beide Aufzeichnungen bestehen aus einer durch Taktstriche gegliederten Folge von Grundtonsymbolen (mit ganzem oder halbem Taktwert), die als terzgeschichtete Dreiklänge zu verstehen sind. Manche von ihnen sind durch eine Zahl ergänzt, die auf ein zusätzliches Intervall mit funktionsharmonischer Aufgabe hinweist, etwa als Vorbereitung einer nächstverwandten Tonart durch die Septime. Den phonischen Akkordsymbolen sieht man an, dass über sie gesprochen wurde – und zwar in deutscher Sprache (H/B und Es/As), obwohl es Usus in Jazzkreisen ist, derlei im Amerikanischen mit den geläufigen Akzidenzzeichen zu schreiben und auszusprechen. Aber *fach-orthographische* Schreibweise war hier nicht wichtig; man schrieb, wie man sprach. Die – inkonsequent geschriebenen – Wiederholungszeichen deuten eine Gesamtform der Akkordfolge an, die zu den Lied-Schemata AABA bzw. AA passt. (Im zweiten Stück ist versehentlich ein überzähliger Takt [17: G] notiert.)

Jeder Eingeweihte entschlüsselt ohne Umstände beide Aufzeichnungen als Harmonie- bzw. Akkordfolgen, über die improvisiert wurde (bzw. werden soll). Wer mit Jazznotationen nicht vertraut ist, wird spontan an Tabulaturen des Barock oder der Volksmusik denken. Abgesehen von den Tempobezeichnungen fehlt jeder Hinweis auf die melodische Überlagerung und rhythmische Grundierung der einzelnen Harmonien. Die jeweils erste, doppelt unterstrichene Zeile gibt den entscheidenden Hinweis auf die Melodie des Themas, den Song, der das Ganze erst zum unverwechselbaren Stück macht. Allein der (meist englische) Titel reicht aus, sie zu erinnern, sie stimmlich oder mit dem entsprechenden Instrument präsent zu haben und exakt, d. h. für die Mitspieler und das Publikum erkennbar, zu intonieren. Die den Titeln vorangestellten (und wohl später umkreisten) Zahlen sind als Ordnungsziffern entweder im Programm-Repertoire oder im Repertoirebuch zu verstehen (Stücke Nr. 19 und 75). Beide Dokumente sind in handschriftlicher Sorgfalt erstellt und auch für Dritte gut lesbar. Der Schreiber hat nicht signiert, ihm kam es nicht auf den schriftlichen Nachweis seiner Leistung an. Dass die Melodien beider Stücke nicht von ihm stammen, war allen Beteiligten klar. Auch wenn sie einen bekannten Autor hatten und die Spieler dies wussten, galten sie als ein Gemeingut, dessen man sich bedienen konnte.

Um diese Stücke spielpraktisch zu situieren, muss ich nun meine Erinnerung aufrufen. Beide Aufzeichnungen erstellte ein Gitarrist zur Orientierung für mich, als ich als Saxophonist zu der schon bestehenden Band stieß und das Repertoire der Gruppe kennenlernen sollte. Damit bin ich bei der Frage der Benutzung angekommen. Vieles ist schon zur Sprache gekommen. Die Grundvoraussetzung zum Verständnis des Aufgezeichneten war die Kenntnis des Songs, der nur benannten, aber eben nicht aufgezeichneten Leitmelodie; für Begleitrollen im Spiel nicht einmal deren Intonierbarkeit. Alles andere war zu besprechen bzw. wortlos, über Gesten und Blicke vermittelt zu erspielen: die Länge des Stückes (Strophen- bzw. Choruszahl), die Beteiligungsweise der anderen Instrumente bzw. Mitspieler (im vorliegenden Falle Klavier, Gitarre, Bass und Schlagzeug). Jeder, der die Harmonienfolge der Aufzeichnung entziffern konnte, das »Eigene« des Themas kannte und über Ausdruckssicherheit im Stil (hier: Swing) verfügte, konnte kompetent mitspielen. Beide Stücke boten also minimale Anhaltspunkte für eine ungemein ungenaue, aber für jede Routine, jedes Niveau, jedes Misslingen oder jeden Erfolg offene Spielsituation.

Im zweiten Stück stößt man auf Indizien zunehmender Ausarbeitung. Schon in der Harmonieaufzeichnung gibt es Neuigkeiten: verminderte und Sext-Akkorde. Die letzten beiden Zeilen handeln von einem geplanten Arrangement. Die (wieder teilweise unorthodox abgekürzten) Melodie-Instrumente sollen sich Thema und Improvisation teilen, die begleitenden bleiben unerwähnt. Zu der Beteiligungsfolge kommt noch eine verabredete, auswendig verfügbare Phrase (Riff), die mit minimalen Veränderungen durch die ganze Harmoniensequenz des Chorus wiederholt wird, um dem Spielvorgang mehr Drive zu geben.

Ich breche die Beschreibung ab, resümiere und versuche eine Gesamtcharakterisierung: Beide Dokumente repräsentieren den Grundtyp der mnemopraktischen Ausstattung für die Heerscharen von Jazzmusikern und Jazzmusikerinnen, die während eines ganzen Jahrhunderts rasanter Transformationen vom Ragtime zum Hardbop usf. ihr Repertoire zu Unterhaltung, Tanz, Vergnügen und ästhetischer Anstrengung vortrugen und über die den Songs zugrunde liegenden Quintenzirkel-Changes improvisierten. Erst durch die breite, von Jazzpädagogik und Komponistenschutz bestimmte Transkribierungsoffensive und die Vermarktung gedruckter Jazzkompositionen und Repertoirebücher seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, die das noten-»verleugnende«, von Schallplatten »abhörende« Amateurspiel in den Schatten stellten, ging die Ära dieses Jazzschriftguts zu Ende.

Eine sehr funktionstüchtige Gattung! Um ein durchaus uferloses Song-Repertoire zu begrenzen, zu überschauen und zu bewältigen, braucht der Benutzer, will er sich nicht komplett auf sein Gedächtnis und das seiner Kombattanten verlassen, lediglich dreierlei schriftliche Hinweise: den in Repertoirelisten erfassten Songtitel (mit Angabe der konventionellen Tonart), der die Melodie in Erinnerung bringt, dazu die unterliegenden, besonders für die Improvisationen entscheidenden Changes sowie Hinweise zur Beteiligungsart beim genauer geordneten Spielen des Stückes (Arrangement). »Lebensnotwendig« waren aber auch diese Partialverschriftungen nicht. Je stabiler und dichter die Spielpraxis, je eingeweihter die Beteiligten, desto weniger Gedächtnisstützung war nötig. Aber für den langfristigen Zweck breiter Repertoiresicherheit boten solche von Bier oder Zigarettenasche besudelten und abgegriffenen Kleinarchive der Jazzmusiker, aus denen beide betrachteten Dokumente stammen, grundlegende Spielsicherheit. Immer handschriftlich originell, aber wenig originär,

zeugen diese krakeligen Undergroundtresore von einer variationsoffenen und ausdrucksflexiblen Spielszenerie. Ob sie von ihren Schreibern ohne Achtung für Notationsnormen hingehauen oder liebevoll in eigensprachlicher Zurichtung angelegt waren, sie wurden von ihren Besitzern gehütet wie Augäpfel, von den Spielern kreativ benutzt, d. h. je nach Lage ergänzt, durchgestrichen, korrigiert, umgeordnet, neu geschrieben. Dies nicht ohne Grund, denn sie bildeten das ihrem erinnerbaren Wissen und ihrer Spielweise adäquate, nämlich sinn- und form mobile Schriftgedächtnis. Ein minimal standardisiertes, »aktionsschriftliches« Nadelöhr (Carl Dahlhaus) für Programmbeweglichkeit, Spielfreude und damit auch Aufführungserfolg.

Lassen Sie mich zur Ergänzung, deshalb auch geraffter, noch vier weitere Dokumente aus meinem Archiv vorstellen (Abbildungen 2a, 2b, 3 und 4). Sie gehören in einen ganz anderen Stil- und Spielzusammenhang. Alle drei stammen aus einem DIN-A4-Notenheft und dienten einem Trio zur Orientierung, bestehend aus Alt-, Tenor- bzw. Sopransaxophon und Cello, das sich in den späten 1970er Jahren an der Peripherie der Berliner Freejazzszene bewegte. Jedes Notat hat seine Eigenheiten.



Abbildung 2a: Aufführungs-Zettel zu *Mein Saxophon ist so verstimmt* und *Tiergarten* (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

Das erste knüpft dem (ironischen) Titel nach an das Repertoire einer Jazzrockband an, aus deren Auflösung das Trio hervorging: *Mein Saxophon [ist so verstimmt]* (Abbildung 2a; oben). Aufgezeichnet ist nur das Thema in Form einer phonisch gefassten Tonfolge mit nur rudimentärer Aufwärts- bzw. Abwärtsrichtung, die an fünf Stellen zum Zweiklang gespreizt ist. Das beharrlich notierte >H< weist wiederum auf die redende Schreibweise hin. Die Trennung der Akkordsymbolgruppen entspricht keinem Takt, die Striche markieren vielmehr Pausen zwischen den insgesamt zwölf Kurzphrasen, aus denen das ganze Thema besteht. Ihm unterlag, das kann ich als Mitspieler aus der Erinnerung ergänzen, eine zweistimmige Endlosschleife (D/A) des Cellos in schlicht phrasiertem $\frac{7}{8}$ -Takt, die im letzten Achtel jedes zweiten Takts um einen halben Ton auf Eb/B gerückt wurde. Das Thema intonierten beide Saxophone über Blickkontakt ohne Taktbezug unisono, mit jeweils gedehntem letzten Ton jeder Phrase. Die Notierungsform ist dominant mündlich. So einfach und deshalb nicht aufzeichnungsnötig die unterliegende Endlosschleife war, so abstrakt,

also schwerer erinnerbar war das Thema und wurde – für einen Benutzer, der die Aufzeichnung mit phonischen Symbolen schneller verstand als die mit Liniennoten – in dieser Form als Merkhilfe festgehalten. Die ganz auf eine individuelle Semiliteralität zugeschnittene Schreibweise wird noch durch Zusatzzeichen (Akzente, Striche, Ligaturen) mit ganz eigener, nur dem ›Einzigbenutzer‹ verständlichen Sinngebung unterstrichen.

Auch das zweite, einzeilige und mit dem Titel *Tiergarten* überschriebene Notat (Abbildung 2a; unten) trägt alle Merkmale einer Merkhilfe für nur einen Benutzer, der allein sie selber hinreichend verstehen konnte. Notiert ist ein äußerstes Minimum als Erinnerungsanker für den insgesamt festen Spielablauf. Es besteht aus einer ungegliederten Folge von phonischen, untereinander gesetzten Symbolpaaren. Mit der oberen Reihe ist eine Sequenz von zwölf rein terzgestaffelten Dur- und Moll-Akkorden kodiert, die als sechs Paare schneller triolischer Kaskaden vom Sopransaxophon intoniert werden und ihre Kohärenz durch kleinschrittige Verschiebungen im gleich bleibenden Oktavfeld erhalten. Die untere Reihe fixiert den Part des Cellos (vc), eine konturlose Folge von F und F#, die von Akkordpaar zu Akkordpaar anschwellend und dann ausdünnend ›durchgeschrubbt‹ wird. Über diese polyphon dichten, vom Atemstrom des Saxophons regierten sechs Bögen spielt das im Notat gar nicht erscheinende Altsaxophon auswendig eine nur in Eckwerten feste, dem Akkordwechsel korrespondierende Melodie. Eine stets mitgespielte, gleichbleibende Ein- und Ausleitung hatten alle im Kopf – sie fehlt deshalb.



Abbildung 2b: Aufführungs-Zettel zu *Link Opportunity* (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

Im dritten Notat (Abb. 2b) ist deutlich mehr von der Substanz des Stücks enthalten. Die Stellung im Repertoire des Trios (X) und der Titel (*Link Opportunity*) sind gegeben. Der Schreiber hat ein Thema, von allen drei beteiligten Instrumenten (as, ts, vc) unisono zu intonieren, etwas steif, aber mit dem Willen zur Genauigkeit, notenschriftlich ausgeführt. Drei der Melodieabschnitte sind an ihrem Ende mehrstimmig aufgefächert. Auffällig sind die häufigen Taktwechsel, die bei der Durchführung keinen simplen $\frac{4}{4}$ -taktigen Swing ge-

statten. Sperrig ist auch die Taktzahl des Ganzen (20 bzw. 22) für Jazzmusiker, die an acht- bzw. zwölftaktige Improvisationseinheiten gewöhnt sind. Der Line fehlen taktangepasste Akkordergänzungen, also die Changes. Wie wurde dann aber improvisiert? Eine kurze Spielanweisung nach der Notation (Impro[visation] über [...]) verweist auf eine aufsteigende siebentonige Skala (mit einem instabilen Intervall). Der Spielvorschlag läuft also nicht auf eine aus Changes bestehende Chorusform hinaus, sondern alle drei Spieler sollen sich an eine weder rhythmisch noch tonal ganz festgelegte Skala halten, an einen Materialraum für das freie Agieren. Ich erinnere mich, dass dieser Spielvorschlag des Schreibers nicht umgesetzt wurde, sondern man zu einer Vortragsform fand, die mit einer spontanen, um das tonale Zentrum C kreisenden Kollektivimprovisation begann, einen ganz den momentanen Eingebungen überlassenen zweiten Abschnitt aufwies, der dann schließlich in den motivischen Umgang mit dem thematischen Material überging und erst am Ende in die notengetreue Intonation des schriftlich vorliegenden Themas mündete.³

Das letzte Dokument besteht aus zwei DIN-A4-Seiten, nur die erste ist hier – nicht ganz vollständig – wiedergegeben (Abbildung 3). Es enthält eine fast rein sprachlich gefasste Spielanleitung. Das Bündel der Zeichen ist beachtlich: im Vordergrund die anweisende Schriftsprache (ohne Rücksicht auf Orthographie) in Kurzsätzen bzw. Informationssplitttern voller Abkürzungen, dazu Linien, Unterstreichungen, Einklammerungen, Umkreisungen, Pfeile, eingestreute Noten und Figuren (Handzeichen, Kreisbewegung). Das Ganze ist als ein in Zeilen lesbarer und in durchnummerierte Abschnitte gegliederter Regie-Zettel organisiert. Er präsentiert ein in zwei Akte zu je sieben Szenen gegliedertes Werk, dem ein anderes Schriftstück zugrunde liegt, das gedruckte Notenblatt der Komposition *Glühwürmchen* von Paul Lincke; daher die gleichlautende Überschrift. Vorausgesetzt ist, dass jeder Mitwirkende dieses Notat dieses Blattes während des Spielgeschehens lesen und intonieren kann. Die Sprache des Zettels besteht in – heute nur noch zum Teil verständlichen – Anweisungen zu Tonhöhe, Register, Klangfarbe, Intensität, Artikulation und Instrumentierung. Aus Letzterer ist die Mitwirkung von mindestens drei Saxophonen und zwei Posaunen ersichtlich, dazu Schlagzeug. Alles Aufgezeichnete dient der Durchführung im Wechselspiel von Thema, Arrangement, Solo- und Kollektivimprovisationen. Die vielen Unterstreichungen und Einkreisungen geben dem Stück einen betont gestischen Charakter. Der (mit öffentlichen Mitteln finanzierte) Auftrag: Ein um das Paul-Lincke-Lied herum organisiertes orchestrales Happening sollte stattfinden. Der Schreiber war der Leiter, ein schwedischer Schlagzeuger. Jedem Mitspieler übergab er eine Kopie seines Originals; im Blick auf diese Blätter wurde der von ihm geplante Ablauf besprochen, eventuell auch modifiziert. Wie viele Hände an dem überlieferten Zustand beteiligt sind, ist nicht mehr zu klären. Das vorliegende Dokument ist eine der Kopien, die bei mir als Mitspieler verblieb. Die beiden Seiten sind – zusammen mit den *Glühwürmchen*-Noten – der graphisch-papierene Rest eines fast einstündigen Freejazzspektakels, das im Rahmen eines Kurfürstendammfestes im Sommer 1979 in Westberlin unter freiem Himmel stattfand. Nach der Veranstaltung ging die zu diesem Anlass zusammengestellte Gruppe auseinander.

3 Realisierungen unter Verwendung der beiden letzteren Notate sind auf einer 1978 aufgenommenen LP zu hören: OHPSTT. Henrichs, Kuchenbuch, Rilling, FMP, SAJ-22.

Teil a) Glühwürmchen (Lincke)

1) Zuführung, Alle, mit Rit.

2) Vorspiel Alle, Langsam, erklärend mit Kunstpausen, ersten Takt 3x vortr., nicht im tempo Sonstern auf zeichnen bei der Modell dick mit glissando auftragen.

3) Überleitung, 2 posanne (3 sax accord begleitet.) 3 Takte
Sopr (2 po, 2 sax), Vortragend
Forte für posanne, Signal heft.

4) Thema, Alle, Tempo 3 Takte, abschlag (dr) im 2x 4 Takt auf ein, Rit. 5 Takte (Schwulstig bre)
Dasselbe nochmals eine akute höher.
posannen lauten am FF, Coda 2 Takte

5) Thema ersten (pi) Alle, Immer zu als Kreisbewegung
8 Takte im Tempo, sich kanonartig verflechtend
ein Spieler nach dem anderen um 1 T. versetzen. Bläser machen unter sich ab wann, Solist kommt daraus → 5 hö

6) Zwischen durch auf mp zeichnen, Solist damit abbrechen, auffangen
⑤ spielen, Alle, oder begleiten, Alternativ eine oklave höher.

7) Ersten Takt ... 11. ...

Abbildung 3: Regie-Zettel zu Paul Lincke, *Glühwürmchen* (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

Die Betrachtung nur weniger Dokumente reicht im Prinzip aus, um einige Grundzüge dieser Zettelwirtschaft bloßzulegen.⁴ Die Amplitude der Aufgaben ist überraschend groß. Zwischen der Merkhilfe für nur wenige Details in nur einem Stück auf einem losen Blatt bis zum wohlgeordneten handschriftlichen Findbuch bzw. Archiv großer Bestände von Song-Melodien mit ihrer Akkordunterlegung, vom Fragment eines Stückentwurfs auf einem x-beliebigen Zettel bis zur mehrseitigen Themen-Partitur für eine große Band mit mehreren Blasinstrumenten, von der jahrelang benutzten, aber laufend ergänzten und aktualisierten Repertoire-Liste bis zur schriftlichen Anweisung zur Mitwirkung am weitgehend spontanen Happening reicht die Skala. Bei der großen Mehrheit der Stücke fällt auf, wie

4 Ich beziehe im Folgenden weitere Schriftzeugnisse ein, die mir aus meiner Spielpraxis geläufig sind.

wenig vom musikalischen Wissen und der Aufführungsplanung in standardisierte Notation gefasst ist. Bei der Wahl der graphischen Mittel gilt die Faustregel: Verwendet wird, was für den Benutzer am besten verständlich ist; im einen Fall die Noten, im anderen die Buchstaben, im dritten selbst erfundene (oder anderen Zwecken entfremdete) Zeichen, im vierten Figuren, im fünften eine Kombination von allem. Aber selbst dann, wenn Melodien notenschriftlich korrekt ausgeführt sind, bedarf es zu ihrer adäquaten Intonation der gruppen-internen Verständigung und Ergänzung. Selbst diesen Notationen fehlt die schriftzentrierte Sinn- und Formautonomie. Ähnliches gilt auch für Aufzeichnungen von Akkordstrukturen und Rhythmen, über die Stimmen- und Rollenverteilung sowie den Spielverlauf. Auch sie repräsentieren nur Ausschnitte des zu erinnernden bzw. geplanten Klanggeschehens, sind also nicht mehr, aber auch nicht weniger als partielle Objektivationen. Deshalb müssen sie für jede Spielaufgabe in gemeinschaftlicher Verabredung situiert, ins intendierte Ganze eingebettet werden. Das hat auch zur Folge, dass im Zuge wechselnder oder geänderter Spielanforderungen in die Notate selbst beständig eingegriffen werden kann und auch wird: durch Bearbeitung, Korrektur, Streichung, Ergänzung, Abschrift usw. So können sie nur unter Bedingungen der Varianz, der Modifikation, der Flexibilität überleben. Sie haben kein ästhetisches Profil, keine Festigkeit, keine kulturell kontrollierte Textur. Ihnen fehlen die Dignität des Originals und der Sinn des autorisierten ganzen Werks. Ihre Benutzer scheren sich wenig darum, wer ihr Schreiber, ihr Autor bzw. Komponist ist oder wann sie entstanden. Der Inhalt dieser Zettel, Blätter, Hefte, Mappen ist (noch) im Vorfeld musikalischen Privateigentums verortet. Was da aufgezeichnet vorliegt, dient dem gemeinschaftlichen offenen Gebrauch, wird dem Gesamtzweck untergeordnet: der kreativen, weit über die Zettelgehalte hinausgehenden Aufführung durch die improvisierenden Akteure, die eigentlichen Autoren.

II. Übergang – die Abblendung des Späteren: ein Krebsgang zurück ins Mittelalter

Es ist allgemeiner, wenig reflektierter Usus in der Historie, sich die fremdartigen Zeugnisse der Vergangenheit – nach den nötigsten heuristischen Operationen (Datum, Verortung, Autor, Echtheit, Anlass usw.) – durch direkten Lese->Sprung an sie heran und in sie hinein anzueignen – die stehende Rede von meinen Quellen gibt dieser Nähe und Intimität bekannten Ausdruck. Mir ist, nach langen Umwegen, solche Direktheit im Umgang mit Dokumenten keine Selbstverständlichkeit mehr. Eine Schenkungsurkunde, ein Statutenbuch oder ein neumierte Missale aus dem 12. Jahrhundert wären mir auch nach ausführlicher heuristischer Erschließung alles andere als verständlich.

Ich halte die Vergegenwärtigung und Besinnung darüber für nötig, welche irreversiblen *bruta facta* zwischen der Entstehungs- bzw. Gebrauchszeit dieses Schriftwerks und mir liegen, die mich an seinem genuinen Verständnis hindern könnten. Im Falle des Missales, bei dem ich jetzt bleibe, geht es um mein modernes Verständnis von Glaubenswissen, Kultus und Musik (Melodie, Takt, Rhythmus usw.). Auf keine geringere Frage als die, ob es dabei überhaupt um Musik als wahrnehmbares Klanggeschehen geht, könnte sich diese Verge-

wisserung zuspitzen. Natürlich ist es unmöglich und auch unnötig, jeweils alles potentiell Hinderliche beiseite zu räumen; aber der Grundbestand des Differenten sollte aufgerufen und wachgehalten sein. Genauso wichtig ist aber dabei, wie man die Determinanten seiner zeitgenössischen Auffassung wahrnimmt und ordnet: systematisch oder wiederum historisch. Im letzteren Falle besteht die Aufgabe darin, danach zu fragen, welche Geschichte sich zwischen der eigenen Gegenwart und dem historischen Gegenstand aufgehäuft hat; denn sie gilt es zu ›entfernen‹. Also: Welche Ereignisse, Prozesse, Wandlungen zwischen dem 12. und dem 21. Jahrhundert sind ›beiseite‹ zu schieben, Schicht um Schicht abzutragen, um den Blick ›frei‹ zu machen auf das Missale? Bei dieser geistigen Arbeit des Vergessen-machens bzw. Außer-Kurs-Setzens des Späteren wird in der Regel die Richtung des Zeitpfeils vom Früheren zum Späteren reproduziert, also der Weg der chronologischen Entwicklung gewählt. Lassen Sie mich hier einmal das Gegenteil versuchen, also den Zeitpfeil umdrehen und danach fragen, was auf einem Weg in die Vergangenheit zurück schrittweise (von der Gegenwart) verschwindet bzw. (in der Vergangenheit) auftaucht. Bevor ich mich mit dieser gegenläufigen Methode an die Musikhistorie wage, möchte ich ein hoffentlich illustratives Beispiel aus einem ganz anderen Bereich vorstellen: Ich meine den Abfall, die ›Materie am falschen Ort‹. Heute ist dieses Phänomen – als Produktions- oder Konsummüll und Abwasser, als chemische Substanz in allen Körpern und Stoffen und als radioaktive Strahlung – allorten. Es wäre aber ein geschichtsmethodischer Kardinalfehler, diesem allförmigen, ubiquitären und auch ›ewigen‹ Abfall eine mehr als ca. 50-jährige Vergangenheit zuzuerkennen. Gerade seine so kurze Existenz erleichtert es, sein Verschwinden in der Vergangenheit zu beobachten. Es sind die Konversationslexika mit ihren regelmäßig erneuerten Auflagen, die dies ohne großen Aufwand gestatten. Wenn man das Abfall-Stichwort (und seine Verweisstichwörter) von Auflage zu Auflage zurückverfolgt, konstatiert man einen schrittweisen Schwund des umfassenden Abfallbegriffs der Gegenwart und zugleich eine eigenartige Transformation. Der heute regierende zeitlich, räumlich und sachlich entgrenzte Allgemeinbegriff vom Abfall, an dem der ganze exponentiell wachsende Sektor der Recyclingindustrie hängt, löst sich bereits mit den siebziger Jahren – ich erinnere an die Atomülldebatte, die Smogerefahrung und die Abfallbeseitigungsgesetze – auf und beginnt sich zu reduzieren. Während der Jahrzehnte bis zur Nachkriegszeit verschwindet zuerst die Strahlung aus dem Sinnfeld, dann die autoinduzierte Luftverschmutzung und allmählich der Kunststoff- und Verpackungsmüll. Während des Nationalsozialismus schwindet der ländliche Abfall (nun Mist und Dung) aus dem verbliebenen Sinnkompositum; es bleiben die Abfälle von Stadt und Industrie. Um die Wende vom 20. zum 19. Jahrhundert schrumpft der städtische Verbrauchsabfall, verlieren also die Aschenmülltonne der Mietskasernen im Verein mit der Schwemmkanalisation und dem Schornsteinruß ihre Anteile am Abfall-Sinnbezirk. Der Abfall hat sich längst zum Plural gewandelt (Stichwort *Abfälle*). Andere Wörter wie Staub, Kehricht, Dreck, Müll, Kot, Mist, Kadaver, Schutt usf. treten an ihre Stelle bzw. machen sich gewissermaßen selbständig und fallen nun in distinkten Orten wie Aborten, Fabriken, Werkstätten, Baustellen, Flüssen sowie auf Straßen und Plätzen an. Neben dieser Verengung und Partikularisierung kommt es dann zu einer überraschenden Verschiebung des Sinnfelds. Ein neuer Singular, der Abfall von Staat und Kirche, von Thron und Altar wird zum Sinnzentrum während der Jahr-

zehnte der deutschen Reichs-, Nations- und Staatsbildung und der Trennung von Kirche und Staat. Im frühen 19. Jahrhundert schwinden die »letzten« Reste der industriellen und konsumtiven Abfälle aus dem enzyklopädischen Blick und werden zur Werkstatt-Krätze, zum Kleinen beim Metzger, zum Kehricht in der Stube. Der Abfall von Gott gewinnt gegenüber dem vom Staate an Gewicht. Und es taucht ein neuer Abfall-Sinn auf, der Niveaubrüche meint, nicht nur den Abfall des fließenden Wassers, sondern auch den Abfall der Töne! Im Rücklauf der Zeit, das sollte dieser äußerst geraffte Überblick zeigen, verschwindet nicht nur der moderne Abfall, sondern es formiert sich ein völlig anderes vor-modernes Sinnkompositum. Dessen Stabilität und Dynamik in der alteuropäischen Vormoderne muss hier nicht mehr weiter interessieren.

Lässt sich, so frage ich an, Ähnliches nicht auch mit der Musik machen? Ist dies längst geschehen? Oder bin ich nur zu wenig informiert über den begriffs- bzw. stichwortgeschichtlichen Stand der musikologischen Dinge? Hoffentlich renne ich nicht ins offene fachliche Messer, wenn ich davon ausgehe, dass es eine Beseitigungsgeschichte von Musikvorstellungen, die der Methode des krebsartigen Rückwärtsgangs folgt, noch nicht gibt.

Gestatten Sie mir hier also eine subjektive und primitive Premiere, ein der Abfallgeschichte in etwa analoges vergessensmethodisches Exerzitium. Das Ziel im Auge, der *musica* vor ca. 800 Jahren, von ihrer Verwandlungs- und Nachgeschichte bis hin zu unseren Gegenwartserfahrungen entlastet, begegnen zu können, krabble ich vor Ihnen in Krebsmanier durch die europäischen Zeiten zurück, rufe das Vergessensnötige auf und stelle es beiseite. Da mir noch jeder Bedeutungsmaßstab für die Auswahl der Phänomene fehlt, kann ich nur eine extrem selektive Reihung wagen – Sie werden im fachlichen Geiste ergänzen, was aus Ihrer Sicht fehlt. Meine Reihe verengt sich allerdings zunehmend zur Schriftperspektive hin.

Lassen Sie mich aber mit eher soziotechnischen Bestimmungen zum 21. und 20. Jahrhundert beginnen. Im jungen 21. Jahrhundert werden gerade die techn(olog)ischen und kommunikativen Konsequenzen aus der umfassenden digitalen Produzierbarkeit, Reproduzierbarkeit und Konvertierbarkeit alles zeitflüssig und ortsfrei, aber in radikaler Körpernähe Hörbaren gezogen. Alle audioapparativen und audiooperativen Konfigurationen und Determinanten der Musikproduktion, -distribution und -konsumtion – vom Klang generierenden Laptop bis zum iPod, von der WLAN-Übertragung über den Ohrmuschelknopf bis zur Verstärkerarchitektur einer Rockarena – fallen darunter. Im späteren 20. Jahrhundert verschwinden die heute bestimmenden mobilen, audiovisuellen Minikombinate schnell und machen langlebigeren und stationären Musikgeräten Platz. Deren Lebensdauer reicht zurück bis in die Nachkriegszeit, die erste große Phase der elektrischen Ausstattung der Musikproduktion und -rezeption. Ihnen liegt die funktionsengere Analogtechnik zugrunde, deren Soundqualität noch Spuren ihrer Produktionsart konserviert: Kassettenrecorder, Tonband- und Plattenspieler, Transistorradio, elektrisch generierende oder verstärkte Musikinstrumente und Übertragungssysteme. Da sie in der Mehrheit Netzanschluss verlangen und nicht mehr körpersymbiotisch mitbewegt werden können, erfordern sie ein apparatezentrisches Hörverhalten an relativ festen Plätzen, in distinkten Foren. Ihnen entspricht auch ein generationsspezifisches und gruppenorientiertes Hörverhalten mit verschiedenen Zeitbud-

gets, ebenso mechanische Herstellungsformen der Klangrepräsentation (Hand- und Maschinschrift, Druck und andere Kopiertechniken). Mit diesen Gerätegenerationen verlangsamen sich Tempo und Technik der Musikkultur. Sie werden im Laufe des früheren 20. Jahrhunderts abgelöst von Produktions- und Reproduktionsgeräten wie dem Rundfunkempfänger und dem (Trichter-)Grammophon, durch die das weitgehend säkularisierte Musikhören erstmalig zum klassenübergreifenden Massenphänomen geworden und in der Doppelform des Empfangs von Sendungen und der Abspielung von Konserven mit Musik aller Gattungen und Niveaus in die Haushalte eingewandert war. Parallel bilden sich die akustischen Produktions- und Konservierungstechniken von elektrischen zu mechanischen um, gehen zwölf- bzw. atonale Kompositionsprinzipien und Schreibweisen in der Funktionsharmonik, Alterierung bzw. Skalentechnik sowie ihrem Notationsstil auf, der formal und ästhetisch umfassend autonomisierten Partitur; form- und sinnvollständig wie ein Roman oder ein Gemälde.

Für das 19. Jahrhundert sind akustische Grundlegungen kennzeichnend wie die Fixierung des Kammertons auf die normative A-Frequenz von 440 Hertz pro Sekunde, die Physikalisierung des gespielten bzw. gesungenen Tons zum als Schwingung messbaren Klang (Akustik) und die Physiologisierung des Ohrs. Kulturell ausschlaggebend ist die vom Bürgertum und seinen Kompositions- und Interpretationskünstlern getragene Herrschaft der hoch elaborierten, alle National- und Kulturmythen bedienenden Gattungen (und ihrer Repertoires) in Konzerthalle und Oper – sowie die der Klaviermusik im Haus. Es ist eine Epoche der unbeschränkten Geltung des Dur-Moll-Systems und seiner Notationsraffinesse. Alle Möglichkeiten der Ausdrucksdynamisierung im klanglichen Vordergrund werden kompositorisch und performativ genutzt. Die Fin-de-Siècle-Attitüden der Auskostung des Düsternen, Grauensvollen mittels willkürlicher Modulationen, dissonanter Akkorde, Chromatik usf. verkümmern im früheren 19. Jahrhundert; es dominiert die melodische und polyphone Form- und Affektschönheit in der musikalischen Ästhetik, Kompositionsweise und Spielpraxis.

Im 18. Jahrhundert verlassen wichtige Voraussetzungen und Instrumente der bürgerlichen Musikmoderne definitiv die Bühne: die vollständige Partitur, die Stimmgabel, das Metronom, das Klavier, ebenso die gleichschwebende Temperierung, die enharmonische Verwechslung, die empirisch-wissenschaftliche Beschreibung der Töne und Klänge. Höfische und kirchliche Residenzen (und Mäzene) sowie die pfarrkirchlich-konfessionelle Frömmigkeit regieren nun ein orchestriertes Musizieren und (von der Orgel bestimmtes) Singen, dessen gattungsreiche Planung und Durchführung durch einen ausgereiften, aber stets improvisatorisch bzw. variativ komplettierbaren Notationshabitus, ein breit gefächertes Instrumentenensemble und drucktechnisch verbreitete Melodiebestände gewährleistet werden und dessen Affektationen und Bedeutungsräume in die konfessionalisierten und herrschaftlichen Weltbilder eingebettet sind.

Vom 17. zum 16. Jahrhundert schwindet die Akzentrhythmik mit ihrer Grundempfindung des zwei- bzw. dreigliedrigen Taktes aus der Musik und Verskunst. Verschriftungsstrategisch verschiebt sich das Hauptgewicht von den Soll-Notationen zu den Protokoll-Notationen. In der Notation beginnen die graphische Komplexität, die Klarheit und Normierung zu verschwimmen bzw. zu schwinden (Taktstrich, Tempoabstufung, Agogik,

Partitur, verbale Erläuterungen zu den Affekten, Instrumentierung); hingegen kommt die Ligatur auf. Das Notationsbild repräsentiert deutlich weniger an gespeicherter oder geplanter Klangrealität, tendiert zur Reduktion auf den Tonsatz und braucht, um verständlich zu sein, mehr Spielerfahrung und Repertoirewissen, verweist auf ausgeprägte, mündlich vermittelte Kennerschaft. Die Musikforen driften auseinander, werden partikularer, der Fächer der Gattungen beginnt sich zusammenzuschieben. Der autonome Komponist beginnt im Funktionsverbund von Tonsetzerei, Kapellmeisterschaft und Musikantentum zu verblassen. Im Gefüge der theoretisch-ethisch und praktisch ausgerichteten Musikauffassungen gewinnt der kosmologische Sinn der Musik (*musica mundana* bzw. *humana*) an Terrain und Gewicht. Zwar führen Schriftsprache und Klangnotation ein konzeptionell und graphisch vielfach getrenntes Dasein, in der *musica verbalis* jedoch werden die zu singenden Worte als präzise verorteter Text unter oder neben den Noten der *Melodey* (*cantus*, Lied) fixiert. Der Notendruck und das konfessionelle Gesangbuch ermöglichen die gezielte Verbreitung von profanem und geistlichem Melodien- und Versgut.

In schriftkultureller Fortschrittsperspektive gilt die für mich hier letzte Etappe des Weges zurück ins hohe Mittelalter, obgleich die Masse des Gesungenen und instrumental Vorgetragenen gar keinen schriftlichen Niederschlag kennt (höfische und stadtbürgerliche Sängerdichter, Vaganten usw.) und die Mehrheit des notenschriftlich Überlieferten in liturgisch verorteten, d. h. vom geistlichen Wort und Buchstaben dominierten einstimmigen Gesängen (*musica ecclesiastica*, *musica plana*) besteht, als Epochengespann von Mensural- und Modalnotation (Ende 16.–2. Hälfte 13. Jahrhundert). Die skripturale Überlieferungstechnik ist nun eine rein manuelle; entsprechend kleiner (und sozial verengter) sind die Aufzeichnungsfelder sowie die Verbreitungskreise. Buchstaben- und Notenschreiberhände ergänzen sich bei der Impagination und Kodifikation der vielfältig ausdifferenzierten *cantus* (bis hin zur Motette). Im eher intellektuell spezialisierten Feld des *Musica*-Denkens und der notierten Mehrstimmigkeit denkt (und schreibt) man ausgehend vom temporal und spatial distinkten Einzelton. Im von den Kirchentönen bestimmten Bau der Melodien, die auch die Pausen einbeziehen, regiert die linienfixierte *nota* als ein mehrförmiges Kernzeichen, in dem die Höhe mit der relationalen Dauer kombiniert ist (diverse *modi* von *longae* und *breves*, bis ins 14. Jahrhundert subdividiert). Dies zeigt sich auch in prinzipieller Getrenntheit der *notae* von den sinntragenden *litterae*, also mit neuer sprachlicher Unterlegung oder als pure Klangoperation, wiewohl die große Mehrheit der Notationen im dienenden Verbund mit den Wörtern und Silben (und auch noch außerhalb des Linien-systems) verbleibt. Obwohl dieser graphischen Artikulation des Gesangs die systematische Taktierung fehlt, ist ein doppelt mensurierter, auf graphischer ›Kreuzigung‹ beruhender Denk- und Aufzeichnungsstil des *cantus* gegeben.⁵ Er erfüllt damit grundlegende Kriterien einer werk- und autorzentrierten *Musica*-Begrifflichkeit. Dieses Konzept wirkt (rivalisierend) neben der aus der Antike und der Patristik überkommenen, im *Artes*-System verorteten dreiförmigen *Musica*-Vorstellung (*musica mundana*, *humana*, *instrumentalis*) mit

5 Vgl. Hans Robert Lug, »Nichtschriftliche Musik«, in: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hrsg. von Aleida Assmann, Jan Assmann und Christof Hardmeier, München 1983, S. 245–263.

ihren mathematisch-numerischen, grammatisch-rhetorischen und kosmologisch-theologischen Implikationen. Im hohen Mittelalter angekommen, kann ich mich nun meinem dritten Problem zuwenden.

III. *cantus* und *musica* zwischen *textus* und *usus*

Im obigen Krebsgang fehlt eine wichtige Komponente. Es wurde viel zu wenig über Kontinuität und Wandel der Beziehungen zwischen Musik und Sprache gehandelt. Insbesondere ist unklar geblieben, seit wann die Charakterisierung bzw. Bezeichnung der Musik selber bzw. die ihrer Schriftgestalt als Text aus dem Bewusstsein der Zeitgenossen verschwindet. Da heute nicht nur unter Musikphilologen und Musikphilologinnen, sondern in der Musikologie überhaupt – neben den gesungenen Worten – ein Notenwerk sowie auch ein musikalisches Klanggeschehen ganz selbstverständlich als Text gelten (können), war auch nach der Lebensdauer und den Geburtsstunden dieser Übertragungen einer schriftkulturellen Leitmetapher Text auf Phänomene des Musikalischen zu suchen. Es fand sich aber so gut wie nichts. Der Musikologie, so scheint es, fehlt das Bewusstsein für die Historizität der Musik als Text. So repräsentative Zugangsinstrumente des Fachs wie die neue *MGG*, das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* oder das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* kommen ohne ein »Text«-Stichwort aus. Einzelne Stimmen beweisen aber, wie lohnend und auch dringlich eine systematische und historische Besinnung ist.⁶

Dies stellen auch erste disziplinübergreifende historische Forschungen zum Sinnfeld und Gebrauch des Wortes *textus* unter Beweis. Was sich hier abzeichnet, ist eine leise und träge Geschichte, deren Tatorte und Denkfelder im Einzelnen noch wenig bekannt sind. Sie führt über vier große Transformationen in die (oft verwirrende) moderne Vielfalt philologischer, linguistischer, semiotischer und digitalkommunikativer Textvorstellungen und -konzepte. Am Anfang steht die Übertragung der griechischen Gewebemetaphorik auf das literarische Geschäft im Lateinischen: Cicero, Plinius, Quintilian gehören zu den ersten Denkern des Redens, Diktierens und Schreibens als Weben sowie ihrer Resultate als materiales und substantielles Gewebe. Zu ihr tritt ab dem 3. Jahrhundert die bevorzugte Zuschreibung der *Textus*-Qualität auf ein Schriftwerk, die zum Kanon geschlossene, ins Lateinische übersetzte und in den Pergamentkodex gefasste Bibel (*divina scriptura / sacra pagina*) durch ihre ersten einflussreichen Ausleger (Tertullian, Hieronymus, Augustinus usw.). Im reichen Bezeichnungsfeld der sakralen Qualitäten des großen Codes des christlichen Glaubens und der katholischen Kirche gewinnt die textuale Sinnvorstellung jedoch keinen Vorrang. Buchstabe, Wort, Wortlaut, Tenor, Botschaft der Heiligen Schrift können, müssen aber nicht als *textus* gelten oder mit ihm verbunden werden. Von der klassisch-römischen Attitüde des Sinnwebens und der spätantiken Konzentration des *Textus*-Bildes auf die *vulgata* als Schriftsinn und Schriftstück kommen im früheren Mittelalter Applika-

6 Carl Dahlhaus hat hierüber eine Hypothese aufgestellt, auf die abschließend kurz zurückzukommen ist. Siehe Carl Dahlhaus: »Musik als Text (1979)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik* 1, Laaber 2000, S. 388–404. Georg Feder repräsentiert m. E. den Konsensus. Siehe seine Publikation *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987.

tionen auf andere Schriftgattungen in Gang, die dann im 12./13. Jahrhundert zur Struktur des scholastischen Gespanns von Text und Glosse gerinnen. Diese weittragende Formalisierungsleistung ergänzen die gelehrten Humanisten mit ihrer Suche nach dem Originalwortlaut der antiken Autoren (*textus originalis*), wodurch sich die Vorstellung einer Symbiose von Autorschaft, Werk und Text entschiedener ausprägt und verbreitet. Alle angesprochenen Wandlungen bleiben der Textgeschichte erhalten, bleiben als Sinnbezirke nebeneinander bzw. übereinander bestehen. Die weitere Geschichte ist hier nicht mehr von Belang.

Kehren wir zum Endpunkt unseres Krebsgangs zurück, der ja in die Frage nach der Eigenart der zeitgenössischen *Musica*- und *Cantus*-Welt mündete. Ich würde riskante, ja unsinnige Worte verlieren, wenn ich diese Frage intern anginge, derlei ist das Geschäft der musikologischen Mediävistik. Vielmehr wage ich eine externe Zuordnung. Was die *musica* bzw. der *cantus* im 12./13. Jahrhundert bedeuteten und ob man von ihnen wissenschaftlich als Texten sprechen kann oder nicht, verwandele ich in die Frage, wo sie im Funktionsgefüge der scholastischen Schriftkultur verortet sein könnten.

Um dies so knapp und so grundsätzlich wie möglich tun zu können, habe ich ein Strukturbild erstellt, das im Folgenden beschrieben und kommentiert wird (Abbildung 4). Mein »Schema des impaginierten Textus und seiner Umgebung« lebt von einer Aufteilung in ein fixiertes Zentrum, eine zwischenräumliche Umgebung und eine offene Peripherie: in der Mitte die von Informationen strotzende Modell-Seite eines scholastischen Buchs (*pagina* und *codex*), links neben ihr das vielgliedrige Umfeld der Schriften (*scripta*) und um beides herum die mündlich gelebten Gewohnheiten (*usus*). Im Schema sind zwei Voraussetzungen umgesetzt: zum einen die Unterscheidung Jan Assmanns zwischen der Schriftkultur (linker Bereich des Schemas) und dem Schriftsystem (rechter Bereich), zum anderen der Gedanke Ivan Illichs, dass das scholastische Seitenbild, zum visuellen Inbegriff des schriftbezogenen Denkens und Handelns geworden, jeden Inhalt in sich aufnehmen und jeden Platz in jedem Buch einnehmen könne.

Zunächst zum Schriftsystem. Meine Behauptung: Jede konkrete Pergamentseite, die in einer jeweils eigenen Anordnung und Verteilung desselben Zeichenrepertoires auf ihrer Gesamtfläche besteht, repräsentiert zugleich die im Modell verdichtete semiotische Struktur. Und sie wird über die einzelne Seite hinaus im Kodex und in anderen schrift- und bildtragenden Objekten reproduziert und potenziert, vom Zettel und Kerbholz bis hin zur Bibliothek und zum bemalten und beschriebenen Grabstein, Teppich, Reliquienschrein oder Kirchenraum. Dieses Zeichensystem – im schriftsystemischen Block am rechten Rand unter dem Titel *instrumenta* grob aufgelistet – hat einen langen Formierungsprozess hinter sich. Es hat in den Jahrhunderte währenden Ab- und Neuschreibeprozessen schrittweise zu immer mehr skripturaler Klarheit und Genauigkeit gefunden. Man denke nur an die karolingische Buchstabenreform oder die Ausbildung der Wortabstände. Darüber hinaus ist der krude lateinische Buchstabenbestand so vielseitig ergänzt und modellierbar gemacht worden (Akzente, Paragraphen, Ziffern, farbliche Hervorhebungen, Figurierung, usw.). Dem Lesenden bietet sich nun ein Schriftbild, das ihm den Sinn der Schrift primär sehenden Auges (anstelle des Ohres beim früheren hörenden Lesen) und auch schneller erschließt. Lesegegeschichtlich repräsentieren das neue Zeichenensemble sowie seine paginale und kodi-kale Umsetzung den Typ des scholastischen, studierenden Lesens.

Von hier aus kann ich nun die Analogie wagen, die ins Feld der supplementären *scripta* zwischen dem *textus* und dem *usus* führt. Sie sind im Schema unter fünf Obertiteln (*cultus*, *auctoritates*, *artes/scientiae*, *narrationes*, *leges/iura*) geordnet bzw. untergliedert und ergänzen den *textus* gewissermaßen doppelt: in kurzen Ausschnitten als *glosae* auf derselben Seite um ihn herum und als eigenständiges *scriptum* bzw. Buch in seinem Umfeld.

Um zur Frage nach den Verortungen der *musica* und des *cantus* vorzustoßen, bedarf es nun noch einer kurzen Gesamtcharakteristik dieser *scripta* in ihrem Verhältnis zum Kanon bzw. *textus*. Aber ich erhebe dabei keinerlei Anspruch auf Stringenz. Also: Die Schriften sind weniger ordiniert und wortlautstabil als der *textus*. Sie sind von *Textus*-Stellen (Zitaten, *dicta*, *loci*) durchflochten. Sie stehen in magnetischer Beziehung zu ihm, aber auch im distanzierenden Kontrast. Sie aktualisieren, vermitteln, erläutern den *textus* als *auctoritas*: egal, ob es um Namen, Wörter, Begriffe oder Absätze, Titel, Autoren, Herkunft, Alter, Geltung, wörtlichen oder übertragenen Sinn usf. geht. Sie übernehmen seine skripturalen und ordinativen *instrumenta*, kombinieren sie mit eigenen und gewinnen dabei an Verbindlichkeit, Klarheit und Zugänglichkeit. Sie wechseln untereinander die Ränge und ihr Verhältnis zum *textus*. Sie entwickeln sich selber weiter, bilden neue Gattungen aus. All dies geschieht unter Bedingungen zweier sich widersprechender und zugleich schriftgenerierender Sogwirkungen. Je massiver in schriftfernen alltäglichen Handlungsfeldern verwurzelt, je weiter vom stabilen *Textus*-Feld bzw. *Textus*-Status entfernt, desto unvollständiger, un abgeschlossener sind sie, anfälliger für Ergänzungen, Modifikationen in Form und Gehalt, weniger standardisiert gestaltet, stärker angepasst an mündliche Kommunikationsformen, an Verständlichkeit für breitere, kaum latein- und schriftkundige soziale Kreise. Im Sog hin zum *textus* (Textogenese) hingegen gewinnen sie durch Reskription und Redaktion an innerer und äußerer Ordnung, Würde, Wert und Ansehnlichkeit. Sie werden überarbeitet, von ihren situativen Inhalten und Stilelementen gereinigt und zeitloser gemacht, aufwendiger geschrieben, durchgliedert und bebildert, insgesamt in ihrem kulturellen bzw. kultischen Status erhöht – bis sie selbst *textus* sind, im Wortlaut unantastbar, autorisiertes *opus*, umgeben von Glossen, die ihre Sinnverhältnisse aufklären, mit denen hochliterate Diener der herrschenden Kreise umgehen. Wollte man der Produktion und Reproduktion der Schriften im weiten Feld zwischen diesen beiden Polen des *textus* und des *usus* einen generellen Stempel aufdrücken, dann könnte man in Modifikation von Jan Assmann von einer *textus*-geleiteten *Hypolepse*⁷ sprechen, einem äußerst beweglichen Rivalitätsgefüge von Schriften, die einander nicht nur dynamisch widerstreiten, sondern beständig von den Realitäts-herausforderungen der *usus* und den Sakralitätsforderungen des *textus* stimuliert werden.

Wo nun sind *musica* und *cantus* in diesem Kombinat von Schriftsystem und Schriftkultur zu finden? Sehe ich recht, dann lassen sie sich schriftkulturell in den Bereichen von *cultus*, *artes* und *versus*, schriftsystematisch bei den in den *textus* inserierten *notae* und von Fall zu Fall in den *glosae* finden. Da man von Notaten allein für Klanginstrumente

7 Die Hypolepse, die dissonante Vielstimmigkeit und Beweglichkeit des kulturstiftenden und -modellierenden Schriftenbestandes ohne rechts- bzw. kultkanonische Foundationstexte, hat Assmann (1993) als Besonderheit der griechischen Schriftkultur und ihrer Kraft für langfristige Ideenevolutionen (bis hin zur europäischen Moderne) bestimmt.

in dieser Zeit (noch) nichts weiß, repräsentieren Neumen bzw. auf Linien verortete *notae* ausschließlich ein- bzw. mehrstimmige *cantus* (Solo und im Chor), die in ihrer großen Mehrheit in unlösbarer Verbindung mit festen Wortlauten stehen; Lockerungen ergeben sich durch Melismen, verseigene Besonderheiten, Anfänge, Abschlüsse usw. Das Zeichensystem ist, verglichen mit den frühen Neumierungen, standardisierter, einfacher, klarer – durchaus analog zum Schriftbild. Blickt man auf die den Notaten jeweils ja sehr eng benachbarte Schreibweise, dann wird die Anpassung an deren zeilen- bzw. linienorientierte Buchstaben-, Ziffern-, Wort- und Zeichenfolge (einschließlich der Spatien, Ligaturen, Illuminationen) unübersehbar. Das notative Zeichenrepertoire ist enger Nachbar, wenn nicht verwandtes Mitglied des skripturalen Zeichen- und Figurenverbunds (geworden). Welche Verbindlichkeit die Notate für den tatsächlichen Gesang haben, ist nicht generell zu beantworten. Aber die Regel dürfte gelten: je näher am festen, kultisch oder hierarchisch kanonischen Wortlaut (*textus*), desto verbindlicher Tonart, Tonfolge, Intonation und Aufführungsart. Hier dürften die Psalmen-, Mess- und die Standardgebetstexte den Ton angeben. Wo und wie verlaufsfechter Gesang in kunstvolle Variation bzw. usuelle Improvisation (eventuell auch mehrstimmig) in der kaum fassbaren *musica practica* übergeht, kann ich mangels Kompetenz nicht in eine Regel fassen. Die Jahrhunderte lang im *Artes*-Verbund angesiedelten *Musica*-Traktate gewinnen zunehmende Gattungsautonomie und geraten in den *Textus*-Sog nach Maßgabe dessen, wie wichtig ihre antike bzw. theologische Autorität oder ihre durch *Usus*-Reflexion hergestellte Anschlussfähigkeit für eine glossierende Aufklärung bzw. Ergänzung des *textus* ist. Die textogenen Wege, die hier beschritten werden – die ordnende Abschrift eines Werkes, eines Autors, die Kompilation mehrerer, der Kommentar, in dem die *auctoritates* als dezentralisierter Zitatenschatz präsent sind, dürften sich kaum von denen anderer *scripta* dieser Zeit unterscheiden. Ob, und wenn, wann einzelne *Musica*-Schriften oder Kodizes selber glossierten *Textus*-Status erklimmen, wäre dann allerdings die ›Königs‹-Frage. Sicher bemisst sich die Antwort darauf auch daran, welche Auskünfte das betreffende Raisonement über die *musica* als eigenständiges Phänomen (*proprium*) in der Abarbeitung an den Wirkungen der Rede und den Elementen der Sprache gibt, wie man es als Klanggeschehen in Raum und Zeit (und auch der *pagina*) verortet weiß und welche Affekte aus seiner Komposition resultieren. Je reicher das Raisonement in dieser Hinsicht ist und je deutlicher auch Notate solche Qualitäten offenbaren, desto geneigter sind Musikologen wie Carl Dahlhaus, Michael Walter und Laurenz Lütteken, vom *Musiktext* bzw. vom *Notentext* zu sprechen.

Ich habe damit aber meine Aufgabe, immanent zeitgenössisch zu antworten, längst überschritten. Kehre ich zu ihr zurück, dann muss ich sagen: Was für den wissenschaftlichen Blick auf das Notenwerk bzw. Musikstück wesentliche Bedingungen eines *Textes* erfüllt, muss historisch semantisch noch längst nicht auf dasselbe hinauslaufen. Weil, so schließe ich hier ab, bislang nicht empirisch erwiesen ist, dass die Zeitgenossen über die *musica* und den *cantus*, notiert oder nicht, weder im Bild noch im Begriff noch in der Form des *textus* redeten, schrieben – und dachten –, mag ich mich dem Konsensus der Kollegen und Kolleginnen bislang nicht anschließen und warte auf semantische Beweise. Solange hier Schweigen herrscht, passen sowohl der hochmittelalterliche *cantus* als Klanggeschehen und Zeichengefüge als auch die *musica* als *ars* und ihre schriftliche Form

weder ins zeitgenössische Vorstellungsbild des *textus* noch ins moderne Begriffs-Bild des Textes. Und zur weiteren Warnung sollte man anfügen, dass auch die Silben, Worte und Sätze unter den Noten, ohne die sie kaum aktivierbar waren, den hochmittelalterlichen Zeitgenossen nicht als *textus* galten! Derlei ist erst seit dem 15. Jahrhundert belegt.

IV. Abschluss

Lassen sich meine Anmerkungen auf einen gemeinsamen Ertrag bringen? Vielgestaltige und situationsgerechte Zettelwirtschaft beim Jazzen, ein Leitfaden zur Seite schaffender Krebsgang zurück ins 12./13. Jahrhundert, eine spekulative Verortung der *musica* und des *cantus* im Schriftsystem und der Schriftkultur dortselbst, das scheint kaum zusammenzugehen. Es sei denn, man sieht alle drei Kapitel unter textgeschichtlich kritischen Vorzeichen. Immerhin habe ich mich dreimal um schriftkulturelle Zurechtrückungen bemüht: Es ging um die Aufwertung unscheinbarer Schriftstücke für die Analyse des Verhältnisses zwischen Gedächtniswissen und Erinnerungstechnik auf der einen, der reproduktiven Aufführung und der spontanen Improvisation auf der anderen Seite. Diese Zettel, schlichte Angelruten in den eigenen Wissensspeicher und Anweisungen für das momentane Ausdrucksvermögen, per se für Texte im emphatischen Sinne zu halten, wäre gewiss verfehlt. Dass sie durch eine musikologische Analyse zu solchen (gemacht) werden, sollte diskutierbar sein: Textualisierung durch wissenschaftliche Aneignung sozusagen. Im Wege des schrittweisen Abschieds von der wohl originellsten Kulturtechnik, die im langen europäischen Mittelalter (500–1700) erfunden und elaboriert worden ist – also die ausgefeilte Notenschrift der mehrstimmigen harmonischen Musik –, sollte der Kopf von der teleologischen Perspektive auf die Genese desselben entlastet werden. Anschließend wurde versucht, der hochmittelalterlichen *musica* ihren spezifischen Platz sowohl im damaligen Schriftsystem als auch der Schriftkultur zuzuweisen. Hier ging die Hypothese dahin, in beiden Dimensionen ein generelles *Cave textum!* zu etablieren und alle klangbezüglichen Dokumente in die hypoleptische Dynamik der *textus*-ergänzenden *scripta* einzureihen.

Welche Anfragen lassen sich aus diesen Bemühungen ableiten? Wer sich aus dem Dunstkreis der Plastikwörter Text und Kontext heraushalten will, braucht nicht nur systematische, sondern auch historische Orientierung. Dies gilt auch für die Musikologie – nicht nur bezogen auf das heutige breite Feld philologischer, linguistischer, semiotischer und anderer Textkonzepte, sondern auch im Sinne eines langen Weges semantischer Kontinuitäten und Wandlungen im langen europäischen Mittelalter. Richtet man sich darauf ein, dann stellen sich viele Fragen wie von selbst. Mein Fragenbündel bezieht sich auf die oben benutzte Unterscheidung zwischen Schriftsystem und Schriftkultur.

1. Schriftsystematisch – besser vielleicht: semiotisch – wäre nachzufragen, ob der Typen Gegensatz von Aktionsschrift und Klang- bzw. Bedeutungsschrift, für den Carl Dahlhaus plädiert hat, für eine musikologische Analytik, die das Zusammenwirken der zeichenhaften Operatoren jedes klangbezogenen Schriftstücks der Musikgeschichte ernst nimmt, wirklich ausreicht. Ich will mich hier nicht zu schnellen Lösungen versteigen, meine aber, dass es gerade um die nähere schriftlogische und semiotische Bestimmung der Aufzeichnungsfelder zwischen den Dahlhausschen Polen geht. Das breite Spektrum der jazz-

pragmatischen Zettleien, auf das ich hingewiesen habe, sollte dazu ermutigen, auch die aussagekargen, semiotisch schlichten und wenig standardisierten Zeugnisse der Musiküberlieferung für die Analyse nicht nur ihrer semiotisch-skripturalen Oberfläche (das Zeichenrepertoire und die Ergänzungssprache betreffend), sondern auch der Bedeutungsräume zu nutzen, auf die sie bezogen sind. Dies wiederum auch in semiogenetischer Perspektive! Bei meinem Stochern in notationsgeschichtlichen Werken hat mir der parallelisierende Blick auf die großen Klärungs- und Ergänzungsprozesse der mittellateinischen Schriftpraxis gefehlt: die Zunahme und Systematisierung all der Operatoren (ausgehend von der Feingliederung der leeren Fläche, den Grundformen von Punkt, Strich, Ziffer, geometrischer bzw. organischer Figur, ergänzt durch Größenvariation, Farben usw.), die die Buchstabenreihe zur Wortsequenz, diese zum syntaktisch verstehbaren Satz, dann zum Sinnabschnitt, schließlich zur mehrstufig gegliederten Seite machen. Später auch das Zeichenensemble (Plus-, Minus-, Gleichheits-, Divisionszeichen, Klammer, Bruchstrich, Wurzel usw.), mit dessen Hilfe das schriftliche Denken und Rechnen mit den arabischen Ziffern zu einem numerischen Ausdruckssystem elaboriert wird, das dann am Ende der Sprache genauso wenig bedarf wie die Noten, wenn sie sich zur Partitur »ausgewachsen« haben. Gleiches gilt auch für die langgestreckten Prozesse der graphischen und malerischen Bildausstattung und Bildverselbständigung. Der Wortabstand, die Null, der leere Rahmen, das Kreuztabellenformular sind analoge Phänomene. Für eine so ausgerichtete Musikologie wäre das Pausenzeichen das *Leit-Signum*.

2. Der schriftkulturelle Fragenkomplex richtet sich auf Vorgänge der Textgenese. Die Stellung der Musiktraktate und Gesangsnotate im Umfeld des scholastischen Text-Glossen-Modells hat gezeigt, wie weit entfernt beide Gattungen im Hochmittelalter vom damaligen Textstatus waren. Es wäre ein sehr lohnendes Unterfangen, im musikgeschichtlichen Schriftgut den textogenen Vorgängen der Reskription, Kompilation, Kommentierung bis hin zum autonomen Werk namhafter und normgebender Komponisten und Musikphilosophen durchs lange Mittelalter und in die Moderne hinein nachzugehen. Es wären dann Fragen zu beantworten nach der Trennung von Melodie bzw. Ton und Wort, mit der Folge, dass es dann den Text der Melodien bzw. zu den Noten gibt; ebenso Fragen nach der Übertragung der literarischen (oder auch textilen) Textmetapher auf ein- bzw. mehrstimmige Melodien bzw. Gesänge und ihre Notate, auf die Partitur, auf das Notationssystem als solches, auf bestimmte, auch rein instrumentale Musikgattungen, auf die Komposition als solche, auf die Struktur des Klanggeschehens, auf die interpretative Aktivität. Solche Suche nach dem Aufkommen und der Bedeutung des Textes der Noten, des Notentextes, dem Klang- und dem Musiktext könnte man vielleicht textgenetische Musiksemantik nennen.

Damit möchte ich schließen. Ich hoffe, nicht allzu viele sachliche (besonders aber keine entscheidenden) Fehler gemacht zu haben, und bekenne, nicht zu wissen, wie viele offene Türen ich bei all dem eingerannt habe.

Literaturorientierung

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

- Baumann, Max Peter: Art. »Musik«, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hrsg. von Christoph Wulf, Weinheim u.a. 1997, S. 974–984.
- Bailey, Derek: *Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987.
- Bockelmann, Eske: *Im Takt des Geldes. Zur Genese modernen Denkens*, Springe 2004.
- Braun, Christoph: »Vom Clavichord zur Clavinova. Kulturanthropologische Anmerkungen zu Max Webers Musik-Studie«, in: *Historische Anthropologie* 3 (1995), S. 242–266.
- Dahlhaus, Carl: »Notenschrift heute (1965)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8: 20. Jahrhundert, Laaber 2005, S. 375–402.
- Ders.: »Musik als Text (1979)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik* 1, Laaber 2000, S. 388–404.
- Feder, Georg: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987.
- Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern u.a. 2005.
- Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 6 Bde., hrsg. von Eggebrecht, Hans Heinrich, Stuttgart 1972ff.
- Huglo, Michel: *Les Livres de chant liturgique*, Turnhout 1988.
- Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos »Didascalicon«*, Frankfurt a.M. 1991.
- Jost, Ekkehard: »Über einige Probleme jazzmusikalischer Analyse«, in: *Jazzforschung* 31 (1999), S. 11–18.
- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notations-symbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1966.
- Knobloch, Clemens: »Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs. Eine Skizze«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990), S. 66–87.
- Kuchenbuch, Ludolf: »Abfall. Eine stichwortgeschichtliche Erkundung«, in: *Mensch und Umwelt in der Geschichte*, hrsg. von Jörg Calließ, Jörn Rüsen und Meinfried Striegnitz, Pfaffenweiler 1989, S. 257–276.
- Ders.: »Notizen zur »Notation« im Amateurjazz der sechziger und siebziger Jahre«, in: *Darmstädter Jazzforum 89. Beiträge zur Jazzforschung*, hrsg. von Ekkehard Jost, Hofheim 1990, S. 161–189.
- Ders.: »Écriture et oralité. Quelques compléments et approfondissements«, in: *Les Tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, hrsg. von Jean-Claude Schmitt und Otto Gerhard Oexle, Paris 2002, S. 143–165.
- Lachenmann, Helmut: »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, S. 1–20.
- Lütteken, Laurenz: Art. »Mensuralnotation«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 323–339.
- Lug, Hans Robert: »Nichtschriftliche Musik«, in: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hrsg. von Aleida Assmann, Jan Assmann und Christof Hardmeier, München 1983, S. 245–263.
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987.
- Parkes, Malcolm B.: *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot 1992.

- Pörksen, Uwe: *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*, Stuttgart ⁵1995.
- Raible, Wolfgang: *Zur Entwicklung von Alphabetschrift-Systemen. Is fecit, cui prodest* (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1991/1), Heidelberg 1991.
- Ders., *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses* (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1991/1), Heidelberg 1991.
- Rieger, Matthias: Art. »Music«, in: *Encyclopedia of Science, Technology and Ethics*, Bd. 3, Detroit u. a. 2005, S. 1254–1258.
- Ders.: *Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen*, Darmstadt 2006.
- Saenger, Paul: *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford 2000.
- Scherner, Maximilian: Art. »Text«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Darmstadt 1998, Sp. 1038–1044.
- Scholtz, Gunter: Art. »Musik«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 242–257.
- »Textus« im Mittelalter. *Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, hrsg. von Kuchenbuch, Ludolf und Kleine, Uta, Göttingen 2006.
- Traub, Andreas: Art. »Modalnotation«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 317–323.
- Walter, Michael: *Grundlagen der Musik im Mittelalter. Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart 1994.
- Wiora, Walter: *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961.

Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich)

Was ist eine musikgeschichtliche Zäsur?

Überlegungen zur Historik der Musikwissenschaft

Die Frage nach dem Status der musikgeschichtlichen Zäsur ist, wie wohl leicht bemerkt werden kann, einer Kapitelüberschrift nachgebildet, die Carl Dahlhaus vor mehr als einem Vierteljahrhundert in seine *Grundlagen der Musikgeschichte* eingefügt hat: »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?«¹ In diesem bedeutenden Band hat Dahlhaus bekanntlich die methodologischen Prämissen seiner wenige Jahre später publizierten Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts² reflektiert und zu diesem Zweck in dem genannten Kapitel – soweit

¹ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 58–73; Wiederabdruck des Gesamtwerks in: Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik* I, Laaber 2000, S. 11–155 (das Kapitel »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?«: S. 38–48).

ich sehe, als erster Musikwissenschaftler überhaupt – auch eine gezielte Auseinandersetzung mit der *Historik* Johann Gustav Droysens geführt. Wenn ich nun mit Titel und Untertitel meiner Ausführungen an diesen fast schon klassischen Dahlhaus-Text von 1977 anknüpfe, dann geschieht das aus dem Abstand eines Vierteljahrhunderts nicht mit der Anmaßung kritischer Überwindung, sondern in erster Linie deshalb, um im Geltungsbereich dieses Textes an einige Probleme zu erinnern (sowie auf weitere hinzuweisen), die seither ungelöst geblieben sind und die zumindest zum Bewusstsein kommen sollten, bevor über das musikhistoriographische Konzept von ›Kontinuität und Wandel‹ überhaupt nachgedacht werden kann.

Denn um ein solches – um ein zwar naheliegendes, aber doch keineswegs selbstverständliches und insofern also willentlich gewähltes Konzept eben – handelt es sich dabei, und in Droysens *Historik*, die ihr Autor selbst als eine »Wissenschaftslehre der Geschichte« bezeichnet hat, findet es sich zum ersten Mal ausdrücklich formuliert. Ohne das Basiskonzept von Kontinuität ist auch kein Wandel denkbar (als ein Aspekt nämlich der Kontinuität), aber auch keine Gliederung des Materials durch Zäsuren. Freilich können aus diesem Umstand durchaus unterschiedliche Konsequenzen gezogen werden. Wenn einerseits der Geschichtsphilosoph Hans Michael Baumgartner 1972 »das unaufhebbare Interesse an Kontinuität«³ als (nicht theoretisch, sondern nur praktisch zu begründende) Eigenschaft des historischen Bewusstseins und der historiographischen Vernunft begriff, so glaubte er doch gerade darum wegen ihrer schwer kontrollierbaren inhaltlichen Implikationen vor der allzu großzügigen und unreflektierten Anwendung der Kontinuitätsvokabel warnen zu müssen.⁴ Andererseits aber konnte in formaler Hinsicht das Denkmodell der Kontinuität 1977 für Carl Dahlhaus nachgerade zur Bedingung der Möglichkeit einer Transformation von Daten- und Faktenmassen in begriffene Geschichte werden: »Durch die Kontinuität, die sie verkettet, werden Tatsachen zu geschichtlichen Tatsachen.«⁵ In den Datenkompendien vom Schlage etwa des ›Ploetz‹ hingegen bleiben sie blind und setzen sich wie von selbst jener Form der sarkastischen Ridikülisierung aus, wie sie Gottfried Benn in einer erst postum publizierten Notiz festgehalten hat:

Ich schlage eine beliebige Seite auf, es ist Seite 337, sie handelt vom Jahre 1805. Da findet sich: einmal Seesieg, zweimal Waffenstillstand, dreimal Bündnis, zweimal Koalition, einer marschiert, einer verbündet sich, einer vereinigt seine Truppen, einer verstärkt etwas, einer rückt heran, einer nimmt ein, einer zieht sich zurück, einer erobert ein Lager, einer tritt ab, einer erhält etwas, einer eröffnet etwas glänzend, einer wird kriegsgefangen, einer entschädigt einen, einer bedroht einen, einer marschiert auf den Rhein zu, einer durch ansbachisches Gebiet, einer auf Wien, einer wird zurückgedrängt, einer wird hingerichtet, einer tötet sich – alles dies auf einer einzigen Seite, das Ganze ist zweifellos die Krankengeschichte von Irren.⁶

2 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden u. a. 1980.

3 Hans Michael Baumgartner, *Kontinuität und Geschichte. Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft* (1972), Frankfurt a. M. 1997, S. 343; zur Auseinandersetzung mit Droysens *Historik* vgl. bes. S. 83–86.

4 Baumgartner, *Kontinuität und Geschichte*, S. 330.

5 Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 68.

Bezeichnenderweise freilich erscheint das ›Irrsinnige‹ der Ploetz-Daten als solches erst in der ihnen von Benn zum Zweck des Referats übergestreiften Form der kleinen Erzählung. Die Erzählung aber, das hat erstmals Droysens *Historik* in dieser Klarheit herausgestellt und zugleich legitimiert, ist einer der Objektivität konstituierenden Modi des Begreifens und Verstehens von Geschichte; dass gerade sie mit der Vorstellung von Kontinuität aufs engste verbunden ist, liegt auf der Hand. Geschichtliche Tatsachen sind also nicht etwa der empirisch gegebene Ausgangspunkt, sondern das durch subjektive Erkenntnisleistung konstituierte Resultat historischer Forschung.

Freilich konnte Droysens *Historik* nur den Hörern seiner Vorlesungen seit 1857 zur Kenntnis kommen; eine postume Publikation mit dem Anspruch auf einige Vollständigkeit erfolgte erst 1937, und eine kritische Gesamtedition lag überhaupt erst 1977 vor.⁷ So hat denn auch in der Geschichtswissenschaft eine gründliche Auseinandersetzung mit Droysens Wissenschaftslehre, von einigen wenig beachteten Vorläufern abgesehen, erst über hundert Jahre nach ihrer ersten Konzeption eingesetzt: mit den einschlägigen Monographien von Jörn Rüsen (1969) und Karl-Heinz Spieler (1970).⁸ Ihre musikwissenschaftliche Rezeption bei Dahlhaus indiziert also entgegen dem ersten Anschein nicht etwa – wie sonst so oft – eine hoffnungslose Verspätung unseres Fachs, sondern im Gegenteil eine erstaunlich rasche und auf der Höhe der Diskussion befindliche Reaktion. Im Allgemeinen ist nämlich, einerlei ob in der Geschichts- oder der Musikwissenschaft, eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem für die epistemologische Bewertung von ›Quellen‹, ›Daten‹ und ›Tatsachen‹ folgenreichen Grundgedanken der *Historik* Droysens – dass nämlich die Objektivität historischer Erkenntnis eine im kantischen Sinne subjektiv konstituierte ist – weithin gar nicht erfolgt. Ein naiver empiristischer Realismus mit dem Glauben an die Tatsächlichkeit der wirklich geschehenen Vergangenheit hat ihn ebenso beiseite gewischt, wie die poststrukturalistische Ausrufung des *linguistic turn* mit ihrer (Wieder-)Entdeckung der Narrativität hinter seinen kantianischen Kritizismus partiell wieder zurückgefallen ist (insofern man nämlich die eigentümliche postmoderne Grenzverwischung zwischen Faktizität und Fiktionalität

6 Gottfried Benn, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Dieter Wellershoff, Bd. 2, Frankfurt a. M. 2003, S. 945.

7 Die (philologisch nicht unproblematische) Edition von 1937, nach der auch Dahlhaus noch zitiert: Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte* (München u. a. 1937), hrsg. von Rudolf Hübner, Darmstadt 1967. – Die kritische Ausgabe: Johann Gustav Droysen, *Historik*, Bd. 1: *Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857); Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882)*, hrsg. von Peter Leyh, Stuttgart u. a. 1977.

8 Jörn Rüsen, *Begriffene Geschichte. Genesis und Begründung der Geschichtstheorie J. G. Droysens*, Paderborn 1969; Karl-Heinz Spieler, *Untersuchungen zu Johann Gustav Droysens »Historik«* (= Historische Forschungen 3), Berlin 1970; vgl. neuerdings Hayden White, »Droysens Historik: Geschichtsschreibung als bürgerliche Wissenschaft«, in: ders., *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, aus dem Amerikanischen von Margit Smuda, Frankfurt a. M. 1990 (amerikan. Originalausgabe unter dem Titel *The Content of the Form*, Baltimore 1987); Uwe Barrelmeyer, *Geschichtliche Wirklichkeit als Problem. Untersuchungen zu geschichtstheoretischen Begründungen historischen Wissens bei Johann Gustav Droysen, Georg Simmel und Max Weber* (= Beiträge zur Geschichte der Soziologie 9), Münster 1997; Alexandre Escudier, »De Chladenius à Droysen. Théorie et méthodologie de l'histoire de langue allemande (1750–1860)«, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 58/4 (2003), S. 743–777.

erkenntnistheoretisch als Gleichgültigkeit gegenüber der Differenz zwischen der Konstitutionsleistung transzendentaler Subjektivität im Sinne Kants und der Kreation oder Konstruktionsfähigkeit eines empirischen Subjekts deuten darf⁹).

Nun soll es im Folgenden freilich nicht um Droysen gehen, sondern um jenes Problem, das seine *Historik* als eine »Wissenschaftslehre der Geschichte« allererst bewusst gemacht hat: das der Objektivität historischer Erkenntnis, das ja in den Umgang mit Konzepten wie Kontinuität und Wandel, in die Versammlung musikgeschichtlicher Tatsachen und die Dekretierung musikgeschichtlicher Zäsuren unauflöslich verwoben ist. Abseits von der Objektivitätsproblematik der Geschichte als Wissenschaft (und über sie hinaus) hat nämlich die musikwissenschaftliche Historiographie ein Objektivitätsproblem ganz besonderer Art in dem ihr eigentümlichen Gegenstand: der Musik. Das mag banal klingen, wird aber erstaunlich wenig wirklich als das Problem gesehen, das es ist. Eine Musikgeschichte im anspruchsvollen Sinn des Worts muss in erster Linie das Phänomen Musik in seinem geschichtlichen Wesen erfassen können. Aber was heißt das genau? Noch Droysen war dieser Möglichkeit gegenüber skeptisch. Während er die geschichtlich-narrative Darstellbarkeit eines menschlicher Intention entzogenen »stillen Geschehens«, etwa der Sprachgeschichte, überhaupt kategorisch ausschloss,¹⁰ konzidierte er die Möglichkeit des Sich-selbst-historisch-Werdens kultureller Phänomene immerhin in gewissen Entfaltungsstufen (wobei freilich die Musik nicht zufällig an letzter Stelle steht); diese Passage wird selbstverständlich auch von Dahlhaus als produktive Herausforderung zitiert: »So hat kein Mensch vor Aristoteles daran gedacht, daß die dramatische Poesie eine Geschichte habe; bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts ist es niemandem eingefallen, von einer Geschichte der Musik zu sprechen.«¹¹

Das methodische Problem, das – wie offenbar auch Droysen ahnt – hier an der Differenz zwischen Poesie und Musik zutage tritt, ist ein genuin fachspezifisches. Musik ist jene Kunstform, die seit der Installation der Ästhetik als philosophischer Disziplin um die Mitte des 18. Jahrhunderts im System der Künste stets eine irgendwie geartete Sonderstellung erheischte. Einerlei, ob sie sich der Naturnachahmungsdebatte gegenüber als sperrig erwies oder aber in der romantischen Musikästhetik gerade deshalb zu philosophischer Absolutheit gelangte: Es war das Skandalon ihrer theoretisch schwer zu bewältigenden Art des Weltbezugs, ihrer Schein- oder gar Nichtreferentialität, das in wechselnden Kontexten ihren ästhetischen Sonderstatus begründete. Dass aber das Reich der Musiker »nicht von dieser Welt« sei, wie es mit einer Formulierung aus dem Johannes-Evangelium der nicht

9 Vergleichbar dem Kant und Fichte gegenüber kritischen epistemologischen Salto mortale im frühromantischen Konzept einer »Transzendentalpoesie«, das ebenfalls auf einer Umwandlung der »Differenz von Konstitution und Kreation« beruht (vgl. Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 1989, S. 123).

10 Droysen, *Historik*, 1977, S. 234: »Die erzählende Darstellung wird nur unter gewissen Bedingungen anwendbar sein. Indem sie voraussetzt, daß man den Tatverlauf nach seinen wesentlichen Momenten rekonstruieren und in diesen als gewollte und bewußte Handlung zeichnen kann, so wird sie da nicht anwendbar sein, wo dieser Verlauf nicht mehr oder noch nicht mit hinreichender Vollständigkeit zu rekonstruieren ist; aber auch da nicht, wo ein sozusagen stilles Geschehen die Dinge werden läßt, wo also die Wandlungen unmerklich vor sich gehen, die bedingenden und bestimmenden Einflüsse gleichsam latent wirken.«

11 Droysen, *Historik*, 1937, S. 138; diese Stelle wird zitiert bei Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 68.

zufällig mit dem Vornamen Johannes benannte Kapellmeister Kreisler ausdrückt,¹² kann natürlich nicht ernsthaft als Ausgangspunkt einer Musikgeschichte in Frage kommen.

Die Konsequenzen für eine wirklich sachgemessene Geschichtsschreibung sind kürzlich von Laurenz Lütteken sehr anschaulich als »Verlängerung der ästhetischen in eine historiographische Aporie«¹³ beschrieben worden. Das ist völlig zu Recht so drastisch formuliert. Und bei einer Aporie, als sei dies nicht schon genug, hat es leider noch nicht einmal sein Bewenden. Man kann nämlich (oder muss sogar), um zunächst die Schwierigkeiten noch zu häufen, dieser ins Historiographische zu verlängernden ästhetischen Aporie noch eine ontologische hinzufügen. Musik ist nämlich in einem Ausmaß schwer objektivierbar, das von unserem alltäglich-unbekümmerten Umgang mit gedruckten Notentexten fast verdeckt wird. Ausgerechnet Hugo Riemann, der als einer der Gründungsväter der akademischen Musikwissenschaft die Objektivierung von Musikgeschichtsschreibung auf der Grundlage von Textanalyse entschieden vorangetrieben und methodisch systematisiert hat, ist hier am Ende seines Lebens auf ein Problem gestoßen, dessen bei ihm nur noch skizzierte Lösung sein Gewicht eher noch erhöht. In einem seiner letzten Aufsätze, den »Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹«, entwirft Riemann die Skizze zu einem nicht mehr eingeholten wissenschaftlichen Programm, in dem das »innerste Wesen der Musik« als nur im Jenseits der schriftlichen Fixierung wie der klanglichen Realisierung erfahrbar anvisiert wird:

Um es kurz und ohne Umschweife zu sagen: erst die intensive Beschäftigung mit dem »letzten Beethoven« bei der Überarbeitung von Thayers fünfbändiger Biographie hat mir vollständig die Augen geöffnet und mich die Formulierung eines Satzes finden lassen, den wohl die Hörer meiner Vorlesungen zunächst mit einiger Verwunderung hingenommen haben mögen, daß nämlich gar nicht die wirklich erklingende Musik sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende Vorstellung der Tonverhältnisse das Alpha und das Omega der Tonkunst ist. Sowohl die Festlegung der tonkünstlerischen Schöpfungen in Notenzeichen als die klingende Ausführung der Werke sind nur Mittel, die musikalischen Erlebnisse aus der Phantasie des Komponisten in die des musikalischen Hörers zu verpflanzen.¹⁴

Dass Riemann hier nicht nur hinter die »Festlegung der tonkünstlerischen Schöpfungen in Notenzeichen«, also den Text, sondern sogar noch hinter die »klingende Ausführung

12 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 1, Weimar 1982, S. 401 (»Johannes Kreislers Lehrbrief«).

13 Laurenz Lütteken, »Wie »autonom« kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels«, in *AfMw* 57 (2000), S. 31–39, hier: S. 33.

14 Zitiert nach Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München u. a. 1984, S. 421. Bei seinem einzigen Versuch, diese »Ideen« konkret auf seine eigene Musiktheorie anzuwenden, stieß Riemann selbst auf die Nähe zur »Energetik« Ernst Kurths (bei vielen nicht unerheblichen Differenzen im Detail). Siehe ders., »Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen«, in: *ZfMw* 1/19 (1918), S. 26–39.

der Werke«, also die praktische Interpretation, zurückgeht, um »die musikalischen Erlebnisse« als Substanz des Gegenstands zu rekonstruieren, droht einer Musikgeschichtsschreibung mit ihrer am Kunstwerkbegriff orientierten Axiomatik geradezu ihr Objekt zu entwinden. Seither ist aber noch nicht einmal die von Riemann als mittleres fundierendes Glied seiner Argumentationskette erwähnte »klingende Ausführung der Werke« grundlegend als musikhistoriographischer Gegenstand ins Auge gefasst worden, geschweige denn die irritierende Tatsache, dass unsere fast ausschließlich aus der Textanalyse begründeten Werkvorstellungen in einem nicht leicht zu bestimmenden Ausmaß kategorial durch die Geschichte ihrer Interpretation bestimmt sind. Die Reflexion aber auf die klingende Realisierung von Musik als ihrer geschichtlich wandelbaren Existenzsphäre muss – wie beispielsweise bei dem Phänomenologen Roman Ingarden – fast zwangsläufig auf die Entdeckung des ontologischen Status des musikalischen Kunstwerks als eines der eigentlichen Probleme von Musikgeschichtsschreibung führen.

Von Carl Dahlhaus selbst – von dessen Anknüpfung an Droysens *Historik* meine Überlegungen ausgegangen waren – sind, mit sehr nachvollziehbarer pragmatischer Begründung, beide Aporien, die ästhetische wie die ontologische, systematisch nach dem Muster des Umgangs mit dem gordischen Knoten gelöst worden: die erste durch die (zutiefst paradoxe) Postulierung einer »relativen Autonomie« der Musikgeschichte, die zweite durch den (zutiefst problematischen) Ausschluss der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Es ist das Vertrauen in zwei von der Musikwissenschaft täglich gebrauchte – aber, wie ich noch zeigen möchte: zutiefst illusionäre – Kategorien, das ihm jenseits der doppelten Aporie ein historiographisches Programm zu formulieren erlaubte, das als solches freilich jeder gegenstandsadäquaten Musikgeschichtsschreibung aufgegeben bleibt: »Nur in dem Maße, wie ein Historiker von der inneren Zusammensetzung der Werke deren geschichtliches Wesen abliest, ist die Geschichtsschreibung, zu der er schließlich gelangt, auch ästhetisch substantiell, statt ein Kunstfremdes, von außen an die Werke herangetragenes Arrangement zu sein.«¹⁵ Die Geschichtlichkeit der Musik an ihr selbst und aus ihr selbst heraus sichtbar zu machen, das ist in der Tat im weitesten Sinne die zu lösende Aufgabe. Das Problem sind nur die hier wie selbstverständlich vorausgesetzten Gegebenheiten. Was nämlich, so wäre im Blick auf unsere doppelte Aporie die harmlos klingende Gegenfrage, sind die Werke selbst, und wo findet man deren innere Struktur?

*

Ich möchte meine Überlegungen nun an einem einzigen wissenschaftsgeschichtlichen Beispiel, also an einer starken historiographischen These über Kontinuität und Kontinuitätsbruch, veranschaulichen. Ich wähle dafür ein fast 40 Jahre altes Exemplar, das von heute aus leicht als überholt und obsolet abzutun ist, das dafür aber gerade den Vorteil hat, umso besser auf seine epistemologischen Voraussetzungen hin analysierbar zu sein. Und es ist von ganz besonderem Interesse durch den Umstand, dass es auf seine Weise auf die eben beschriebene doppelte ästhetisch-ontologische Aporie zu reagieren versucht, freilich an ihr auf überaus instructive Weise scheitert. Es lässt sich also an ihm viel erkennen, wenn man daraus lernen will.

15 Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 49

Es handelt sich um jene weitreichende Behauptung, die Thrasybulos Georgiades 1967 als Resultat seiner einflussreichen Monographie über das Liedwerk Franz Schuberts formuliert hat: dass nämlich Schuberts Instrumentalmusik gegenüber jener der Wiener Klassik einen »Bruch der geschichtlichen Kontinuität« bezeichne¹⁶ – eine These, deren inhaltliche Berechtigung hier gar nicht diskutiert werden soll. Mich interessiert an dieser Stelle die Struktur der Argumentation und deren wissenschaftshistorische Tiefenperspektive. Gestützt wird diese Behauptung eines »Bruchs der geschichtlichen Kontinuität« mit der Konstatierung einer strukturellen Eigenschaft schubertscher Instrumentalmusik, die Georgiades als formloses und strukturarmes »Klangströmen« bezeichnet hat.¹⁷

Gerade Georgiades hat anderenorts – und das ist der zweite Grund dafür, dass ich ausgerechnet ihn als Beispiel heranziehe – mit dem Blick auf das, was ich vorher als ontologische Aporie umschrieben habe, die Anlehnung der musikwissenschaftlichen Methodik an diejenige der kunstwissenschaftlichen Nachbarfächer als »ein der Musik im tiefsten inadäquates Verfahren« abgelehnt und – freilich vergeblich – auf die »Entstehung einer spezifisch musikwissenschaftlichen, mit der keines anderen geisteswissenschaftlichen Fachs vergleichbaren Methode« gehofft.¹⁸ Seine These über Schuberts angebliche Position an einer musikhistorischen Zäsur steht ihrer Intention nach einerseits im Kontext der Versuche zur Lösung der ontologischen Aporie, indem sie nämlich durchaus der Musik nicht einfach als notierter Struktur, sondern als klingendem Vollzug gerecht zu werden sucht (daher auch der Begriff des »Klangströmens«), aber sie trägt andererseits, wie ich gleich zeigen will, zur Verschärfung der Aporie ungewollt sogar noch bei. Einen bedeutenderen und methodisch sehr viel weiter ausgreifenden Versuch, die Musikhistoriographie auf eine adäquatere Basis zu stellen, sie also zusätzlich auch im Pol des rezipierenden Bewusstseins zu verankern, hatte schon in den 1920er Jahren Heinrich Bessler in seinem Habilitationsvortrag, konkreter noch dann 1959 in seinem Aufsatz »Über das musikalische Hören der Neuzeit« vorgelegt: den Versuch also, die Musikgeschichte der Neuzeit als eine Geschichte des sich verändernden Hörens zu schreiben. Bezeichnenderweise nun begegnet bei Bessler die charakteristische musikhistorische Bestimmung Schuberts nicht nur schon einmal, sondern Schubert dient überhaupt als Paradigma des Wandels – auch hier also, und mit ganz ähnlicher Argumentation. Im 19. Jahrhundert sei, so Bessler, das musikalische Hören »zum Problem geworden«.¹⁹ Das Beispiel, mit dem er diese These stützt, ist die Musik Franz Schuberts. Die Pointe seiner Argumentation besteht in der Feststellung, dass auf diese Art von Musik die fundamentale Einsicht Hugo Riemanns von der Syntheseleistung des logisch aktiven Hörens gar nicht zutreffe: In Wirklichkeit kenne das 19. Jahrhundert »zwei Hörweisen, die sich fundamental widersprechen«. Riemann habe einseitig »anhand der Klassiker die mit der Synthesis zusammenhängenden Kategorien herausgestellt«²⁰ – dies

16 Thrasybulos Georgiades, *Schubert – Musik und Lyrik*, Göttingen 1979, S. 166.

17 Ebd., S. 161.

18 Thrasybulos Georgiades, »Musik und Interpretation« (1954), in: ders., *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 53.

19 Heinrich Bessler, »Das musikalische Hören der Neuzeit« (1959), in: ders., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 104.

20 Ebd., S. 163.

aber sozusagen in zugleich genialer Einsicht wie unzulässiger Verallgemeinerung. Denn zwar gipfele, so Bessler, die »im 18. Jahrhundert durchgebildete Synthesis [...] in der Musik Beethovens und bleibt generationenlang mit ihr verknüpft. Aber daneben steht ein passives Hören, das seit etwa 1820 in seiner Wirkung greifbar ist und immer größeren Raum gewinnt«.²¹

Ein »passives Hören« also als das um 1820 sich durchsetzende neue Rezeptionsparadigma: Bessler belegt seine Auffassung von dieser Qualitätsänderung des Hörens in der Romantik mit den einschlägigen Schriften Wackenroders, Tiecks und E. T. A. Hoffmanns, die er nicht als poetologische Texte, sondern als empirische Rezeptionsdokumente liest. So kommt er zur Bestimmung eines Musikhörens, dem es nicht um Aktivität und Synthese, sondern um »Versunkenheit«²² und »Hingabe an eine Stimmung«²³ geht. Dieser neuartigen und angeblich für die Romantik charakteristischen »Hingabe eines passiv lauschenden Hörers«²⁴ entspricht nun, wenn man Bessler folgt, in der Musik Franz Schuberts, Carl Maria von Webers und später Robert Schumanns ein Strukturmerkmal (wenn man es dann überhaupt als ein Strukturmerkmal im emphatischen Sinne bezeichnen kann), das Bessler als reines Strömen des Klangs oder, begrifflich zugespitzt, als »Musikstrom«, bestimmt.²⁵ Diese These hat sich dann, wie erwähnt, auf die Schubert-Literatur, an prominenter Stelle etwa in der großen Monographie von Thrasybulos Georgiades, als Behauptung vom konturlosen »Klangströmen«²⁶ seiner Musik ausgewirkt, der ein unüberbrückbarer »Bruch der geschichtlichen Kontinuität«²⁷ zwischen Schuberts Instrumentalmusik und der Wiener Klassik zugrunde liege.

Wie gesagt: Interessant ist im vorliegenden Zusammenhang die These vom in Schuberts Instrumentalmusik manifestierten Kontinuitätsbruch nicht als solche, sondern deshalb, weil sie die Voraussetzungen erkennen lässt, die sie selbst nicht durchschaut und damit auch nicht thematisiert. Implizit nämlich beruft sich die auf eine vorgeblich übergeschichtlich-objektive Struktureigenschaft der Musik abzielende Behauptung ihres konturlosen Strömens auf den spielenden und hörenden Umgang mit ihr (und kann deshalb in unserem Kontext ein zumindest rudimentäres Bewusstsein vom prekären ontologischen Status des musikalischen Werks belegen). Sie lebt insofern aus praktischer Erfahrung, die aber selbst historisch ist und ihrerseits nur aus einem bestimmten interpretationsgeschichtlichen Kontext zu erklären ist.

Dieser interpretationsgeschichtliche Kontext ist indessen seinerseits einer von Kontinuität, Wandel oder sogar Bruch. Zu seiner Genese gehört, was ich unter Hinweis auf anderenorts publizierte einschlägige Untersuchungen²⁸ hier nur andeuten kann, ein in seiner all-

21 Ebd.

22 Ebd., S. 153.

23 Ebd., S. 157.

24 Ebd., S. 159.

25 Ebd., S. 160.

26 Georgiades, *Schubert – Musik und Lyrik*, S. 161.

27 Ebd., S. 166.

28 Vgl. neben der unten, Anm. 33, angeführten Publikation, etwa auch Hans-Joachim Hinrichsen, »Die ›Begründung einer gänzlich neuen Disziplin‹. Hans von Bülow's Klaviervorträge und die Verwissenschaft-

mählichen Entstehung wie in seiner damaligen Neuheit plastisch rekonstruierbares Interpretationsparadigma des späten 19. Jahrhunderts, das mit den Techniken agogischer und dynamischer Differenzierung die Parameter subtilster motivischer Analyse zum Vorschein bringt – und zwar mit Vorliebe an der Symphonik und am Klavierwerk Ludwig van Beethovens. Entscheidend für unseren Zusammenhang ist hier nur, dass dieser neuen, auf die intensive motivische Strukturiertheit des Werks abzielenden Interpretationsaxiomatik, soweit sie mit dem Pianisten, Dirigenten und Herausgeber Hans von Bülow zusammenhängt, nach eigener Aussage vor allem Hugo Riemann verpflichtet ist, der überhaupt erst auf diese Höreinsichten seine einflussreiche Analysemethodik gegründet hat.

Keineswegs nämlich – das zeigt Riemanns überraschendes Bekenntnis, als Wissenschaftler ein »Schüler Bülows« zu sein, auf drastische Weise – bestimmt nur die Art der Analyse von Musik die Art und Weise, wie sie gespielt wird, sondern umgekehrt prägt auch die praktische Interpretation unausgesprochen die Axiomatik der Analyse. Auch die Werkstruktur als vermeintlich objektive Grundlage einer analytisch vorgehenden »Problemgeschichte des Komponierens« ist erst das Ergebnis und nicht etwa schon der Ausgangspunkt von Interpretation. Und zwar ganz grundsätzlich: Das Werk hat nicht von sich aus eine Struktur, sondern es kann (oder es kann auch nicht) »als Struktur betrachtet werden«.²⁹ Der in den rezeptionsästhetischen Debatten der 1970er und 1980er Jahre als Objektivitätsgarantie eingeforderte »Rekurs auf die Werkstruktur«³⁰ indiziert daher die verständliche, aber für den Umgang mit Musik keineswegs auf diese Weise einlösbare Sehnsucht nach einem archimedischen Punkt, über dessen Existenzort man sich meist zu einfache Vorstellungen macht. Einerseits hat also vor dem Hintergrund des motivanalytisch-strukturell geprägten Rezeptionsparadigmas das nach Bessler zum »passiven Hören« einladende »Klangströmen« von Schuberts Instrumentalmusik – ihre Strukturlosigkeit – wohl tatsächlich jene geschichtswirksame Realität gehabt, durch die sie noch bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein in eine Seitenkammer der durch Beethoven geprägten Konzertkultur gestellt worden ist, andererseits kann man von heute aus diese ihre vorgeblich objektive Qualität in ihrem Fiktionscharakter, nämlich als Symptom eben dieses Analyse- und Interpretationsparadigmas durchschauen: als Diagnostizierung eines Mangels von der Warte einer anderswo gewonnenen Strukturvorstellung aus.

Die Wahrnehmung von Musik als Struktur und die Privilegierung dieses ihres Aspekts zum bevorzugten Analysegegenstand kann also auch als Symptom ihrer Spiel-, Hör- und Interpretationsweise und damit als eine ihrerseits geschichtliche (und wohl auch geschichtlich vergängliche) Entdeckung bezeichnet werden. Nur ist diese Art von Zäsur auf höchst komplizierte Weise mit geschichtlicher Erkenntnis vermittelt, weil sie Hör- und Interpretationsgegenwart schafft, deren Geschichtlichkeit sich gern verbirgt. Erkennt man aber, in

lichung der Vortragslehre«; in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die internationale Musikwissenschaftliche Tagung Hannover 2001*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 12), Augsburg 2002, S. 162–173.

29 Hermann Gottschewski, »Interpretation als Struktur«, in: *Musik als Text*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel u. a. 1998, S. 154–159, hier: S. 155.

30 Rainer Warning, »Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik«, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S. 17.

welchem Ausmaß die mit historiographischen Aussagen verbundenen Wertungen unausgesprochen auf jeweils gegenwärtiger und eben darin zutiefst geschichtlicher musikalischer Erfahrung beruhen – also auf der Art und Weise, wie Musik erklingt und gespielt wird, wie sie klingend überliefert und rezipiert worden ist und wie sie als zu aktualisierende gedacht wird –, dann hat man in nuce die ästhetisch-ontologische Doppelproblematik der Musikgeschichtsschreibung vor Augen.³¹

Es geht also nicht einfach nur um eine thematische Erweiterung der Musikhistoriographie um die Einsicht – obwohl damit schon viel gewonnen wäre –, dass »die Musikgeschichte auch eine Geschichte des Klanges und des Hörens umfaßt« (Bessler), also nicht nur darum, Musik statt lediglich als »Faktum« zusätzlich auch als »Phänomen« zu rekonstruieren.³² Es geht um mehr und um Grundsätzliches. Unendlich viele scheinbar objektive Aussagen über die strukturelle Verfassung von artifizieller Musik – etwa die bekannten Thesen über die Motorik Bachs, über die motivische Differenziertheit Beethovens und eben über die konturlose Dynamik Schuberts – sind unausgesprochen (oder undurchschaut) mit dem geschichtlich wandelbaren Modus ihrer klingenden Interpretation verknüpft (wie sie diese natürlich ihrerseits auch wieder beeinflussen). Damit aber aus dem legitimen hermeneutischen nicht der unstatthafte logische Zirkel wird, gälte es solche Zusammenhänge zuallererst aufzuheben. Ich selbst glaube, dies an einem entscheidenden Punkt der Interpretationsgeschichte – an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – modellhaft wenigstens versucht zu haben.³³

In unsere historiographische Befassung mit Vergangenheit ist also Geschichte selbst mit eingebaut; in diesem generellen Sinne einer Historizität des Erkenntnisapparats hatte dies übrigens schon Droysen als wichtige Voraussetzung seiner *Historik* anerkannt. In unserer historiographischen Befassung mit musikalischer Vergangenheit jedoch müssen wir überdies unsere fundamentale Vorprägung durch eine geschichtlich gewachsene (und ihrerseits als solche beschreibbare) musikalische Interpretationskultur als unhintergehbare Anschauungsform der historischen Erkenntnis akzeptieren – naiv wäre, wer dies etwa bei »neu« entdeckten und scheinbar »unberührten« Gegenständen bestritte – und sie vor allem als solche durchschauen. Dabei könnte sich gerade der Glaube an eine geschichtliche Kontinuität historischen und ästhetischen Verstehens als verhängnisvolle Unmittelbarkeits-Illusion erweisen.

Somit ist begriffene Interpretationsgeschichte – mit all ihrer erkenntnistheoretischen Problematik – ein integrierender Bestandteil von Musikhistoriographie. Sie erst schafft, verwandelt und zerstört Kontinuitäten. Aber sie ist zugleich auch mehr: nämlich ein Moment von Selbstaufklärung der Musikgeschichtsschreibung und damit eine ihrer Voraussetzungen.

31 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, »Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft«, in: *AfMw* 57 (2000), S. 78–90.

32 Vgl. zur Unterscheidung der Musik als »Faktum« und als »Phänomen« die in ihrer Knappheit bestechenden Ausführungen von Carl Dahlhaus in seinem Artikel »Aufführungspraxis« im Sachteil des Riemann-Lexikons (*Riemann Musiklexikon*, Sachteil, begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 59f.).

33 Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= BzAfMw 46), Stuttgart 1999.

*

Meine Erörterungen haben nun also nicht die im Vortragstitel formulierte »Was«-Frage klar beantwortet. Dafür hat aber, wie ich hoffe, die kursorische Inaugenscheinnahme der Konzepte von Kontinuität und Wandel, von Kontinuitätsbruch und Zäsur einige Voraussetzungen für eine umfassend und selbstreflexiv gedachte Musikgeschichtsschreibung sichtbar gemacht. Diese ihre Ausgangslage ist vertrackt und kompliziert, eine doppelte Aporie: Nicht nur die Art der Beziehung ihres Gegenstandes, der artifiziellen Musik, zu den außermusikalischen Gegebenheiten ist das ihr aufgegeben Problem, sondern auch der ontologische Status dieses Gegenstandes – eines, nach Roman Ingardens Phänomenologie, »intentionalen« Gegenstandes – selbst. Eine in diesem Sinne für die Geschichtsschreibung wirklich nützliche Theorie des musikalischen Kunstwerks freilich ist bis heute nicht in Sicht.

Die theoretisch-historiographische Rekonstruktion von musikalischer Vergangenheit ist in Wirklichkeit, nicht grundsätzlich anders als die praktisch-interpretierende, ein Modus ihrer Vergegenwärtigung. Wenn aber der wirklich musikkentrierte historiographische Blick auf das prekäre Phänomen musikgeschichtlicher Kontinuität seinerseits vom prekären Modus einer Kontinuität ästhetischen und historischen Verstehens abhängt, dann sollte es unstrittig sein, dass eine auf ihre Voraussetzungen hin durchsichtige Musikgeschichtsschreibung nicht nur auf Rezeptions- und Interpretationsgeschichte nicht verzichten kann, sondern vielmehr diese als integrierenden Teil in sich aufzunehmen hat – die Schwierigkeiten mögen so prohibitiv erscheinen, wie sie wollen. Am ehesten auf diese Weise kann eine spezifisch musikwissenschaftliche Historik – als »Wissenschaftslehre der Musikgeschichte« – der Komplexität und Besonderheit ihres Gegenstands als eines historischen wie ästhetischen, als eines textuellen wie performativen und als eines referentiellen wie nicht-referentiellen Symbolsystems gerecht werden.

Nicht selten ist die Darstellbarkeit oder Nichtdarstellbarkeit solcher Zusammenhänge zwar eine Frage der Verfügbarkeit von Quellen – nicht zuletzt aber auch eine der Qualität von Fragestellungen. In ihnen schon, und nicht erst in der Dimension der Darstellung, liegt die eigentlich kreative Leistung des historiographischen Metiers. Diese Überlegung führt auf das, was der Historiker Arnold Esch anschaulich als die »existentielle Erfahrung des Historikers« beschrieben hat: »daß er nämlich bisweilen seine Fragestellung ändern muß, wenn ihm die Quellen anders antworten, als er fragt. Der Historiker sollte sich ruhig Quellen wünschen dürfen – er wird dann schon früh genug merken, worin sich die wirklichen Quellen, die er vorfindet, von seinen Wunschquellen unterscheiden, und diese Erfahrung wird ihm den Blick schärfen.«³⁴

Zweifellos wäre es ein unrealistisch hoher Anspruch, in der alltäglichen Schreib- und Forschungsarbeit all die genannten Voraussetzungen ständig zu berücksichtigen und zu reflektieren, geschweige denn, sie in der Darstellung jeweils allesamt transparent zu machen. Aber es ist doch nicht ganz unnütz, sich auch in den Niederungen der Alltagsarbeit die grundsätzlich aporetische Struktur einer integralen Musikgeschichtsschreibung, nimmt man sie ernst, vor Augen zu führen. Und die Musikwissenschaft sollte sich, um die eben

34 Arnold Esch, *Alltag der Entscheidung. Beiträge zur Geschichte der Schweiz an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Bern 1998, S. 176.

zitierten Sätze Arnold Eschs zu variieren, eine ideale Historiographie ruhig wünschen dürfen – sie wird dann schon früh genug merken, worin sich die vorliegenden Beispiele von ihrem Wunschdenken unterscheiden, und sich fragen müssen, warum, inwiefern und ob überhaupt die Verfolgung dieses Ideals unmöglich oder möglich ist.

Rudolf Brandl (Göttingen)

Konstanz und Wandel in mündlicher Tradition (Paradigma Epiros)

Ich werde versuchen, folgende verallgemeinerbare Thesen am Beispiel Epiros zu erhärten:

1. Die Trennung von oraler und Schrifttradition ist zu relativieren, denn auch in der abendländischen Kunstmusik basiert die Aufführungspraxis neben den Notenmaterialien auf mündlicher Überlieferung durch Lehrer in Konservatorien. Umgekehrt werden in neuzeitlichen Kulturen mit mündlicher Musiküberlieferung vor allem durch Lehrer und Kulturpfleger, deren Werte und Normen in der Regel aus Büchern stammen, diese an die Musiker weitergegeben und beeinflussen deren Meinungen und Repertoire.

2. Dörfliche und urbane Volksmusik bzw. traditionelle Musik basieren zwar immer schon auf einer gewissen Konstanz nicht-universaler¹ musikalischer Konzepte, aber in jedem

1 A priori gilt: So wie es keine Kulturen ohne eigene Geschichte gibt, gibt es auch keine geschichtslosen, »natürlichen« bzw. »universalen« Musikkonzepte. Wie der Berliner Kulturanthropologe Michael Landmann schrieb: »Ein Naturvolk hat es nie gegeben!« Das heißt aber nicht, dass nicht jede Musik auf natürlichen psychoakustischen Grundlagen des menschlichen Hörens beruht, aber diese sind prä-musikalisch und haben biologische und keine ästhetischen Funktionen. Darauf aufbauend, benutzt jede Musikkultur jeweils eigenständige, geschichtlich entwickelte, ästhetische Konfigurationen aus solchen biologischen Prozessen und semantische Zuweisungen in einer Semiose, die von Außenstehenden nur über hermeneutische Lernprozesse verstehbar ist. Walter Graf sprach zu Recht vom (universalen) »biologischen Unterbau und kulturellen Überbau« jedweder Musik im kulturgeschichtlichen Wandel. Die prä-musikalischen Hörparameter beruhen auf akustischen und physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Ohres und der psychosomatischen Steuerung des Gehörs durch den Organismus, auf emotionalen und motorischen Vernetzungen schon vom Stammhirn bis zur Kortex, die weitgehend unreflektiert bleiben. Diese kognitiven Prozesse – zu denen z. B. Periodizität von Schwingungen oder Klangfarbenmerkmale, aber auch die mathematische Ordnungsfunktion von rhythmischen Strukturen und deren Übertragung auf räumliche Vorstellungen gehört – sind aber selbst noch nicht musikalisch, sondern haben primär biologische Funktionen der Anpassung an die Umwelt, vor allem hinsichtlich der Reduktion der auf das Ohr eindringenden akustischen Umweltsignale. Wenn ein Aspekt der Kultur bzw. Zivilisation der Erschaffung einer begrenzt sicheren Umwelt für eine menschliche Gemeinschaft ist, dann entsteht Musik als Sonderform des Umwelt- und sprachlich-kommunikativen Hörens (angeborener Auslöse-Mechanismus)

Einzelfall ist mit Methoden der Ethnohistorie zu untersuchen, welche Merkmale konstant blieben und welche einer geschichtlichen Veränderung unterlagen.

3. Ferner wird paradigmatisch die These verifiziert, dass die Geschichte traditioneller oral überlieferter Musik nie unbeeinflusst von außen ist, d. h. immer schon durch die Auseinandersetzung mit fremder Musik sowie von Kunstmusik geprägt ist. Die alte Legende der Volksliedforschung, dass Volksmusik per se konstant und unbeeinflusst von außen ist, ist schlicht falsch und längst widerlegt.

Ausgangspunkt meiner musikethnologischen Kurzdarstellung zu Konstanz und Wandel ist die Geschichte des Epiros ab 1795, als der südalbanische Vezir Ali Pasha die Macht übernahm und kulturpolitisch-musikalische Veränderungen einleitete, die bis heute nachwirken. Festgehalten werden muss, dass die Musik bis heute mündlich überliefert wird, seit 1910 auch medial. Nebst ethnohistorischen Quellen, vor allem Reiseberichten aus dem frühen 19. Jahrhundert, basieren meine Aussagen auf Feldforschungen Baud-Bovys um 1930, auf eigenen Forschungen von 1978 bis heute und auf selektiver Auswertung kommerzieller Tonträger seit 1910.

Der Epiros ist eine stilistisch in sich relativ geschlossene Regionalkultur, aber multi-ethnisch, d. h. in enger Nachbarschaft leben Griechen, Südalbaner, romanisch-sprachige Vlach und Südslaven (Mazedonier) unter analogen sozioökonomischen Bedingungen. Die Gebirgsstruktur führte einerseits zu einer Hirtenkultur, rezent Milch- und Holzwirtschaft sowie Weinbau, andererseits gab es seit byzantinischer Zeit Kulturzentren in Form von Basar-Städten, die an internationalen Handelswegen lagen (Via Ignatia und von den ionischen Inseln nach Thessaloniki und Thessalien), was bereits im Spätmittelalter, vor allem aber im 18./19. Jahrhundert die Migration als Händler, Handwerker und Söldner bis St. Petersburg, Leipzig, München, Wien, Süditalien, Venedig, aber auch Konstantinopel und Ägypten förderte. Rezent arbeiten 80 Prozent der griechischen Epiroten in Deutschland. Dies fördert seit 200 Jahren urban-hochkulturelle Einflüsse auf die regionale Volksmusik.

Unter dem albanischen Kriegsherrn und Vezir von Ioannina, Ali Pasha Tepelena (er regierte von 1795 bis 1822), der in den Napoleonischen Kriegen eine eigenständige Politik betrieb, den französischen und englisch-russischen Emissäre mit Geld und modernen Waffen umwarben und den alle europäischen Kavaliereisenden, von Byron bis zum Preußen Bartholdy, um 1800 besuchten, entwickelte sich eine europäisch-orientalische Musiksynthese und klassisch-griechische Dichtung auf hohem Niveau (mit der ältesten Altgriechisch-Schule des Zosima in Griechenland). Ali Pasha förderte Handel, griechische Bildung und westliche Technik aus rein pragmatischen Gründen wegen der Steuern und wegen der vorwiegend griechischen Bevölkerung von Ioannina. Er selbst stand der religiös toleranten Sufi-Sekte der *Bektashi* nahe.

Über die ionischen Inseln drang bemerkenswerterweise mehrmals dalmatinische und süditalienische Opern- und Operettenmusik nach Ioannina, Preveza, Parga, Konitsa und Metzo-

als kulturelle Leistung, aber selbst nicht-sprachlich, d. h. nicht rational-reflektierend und entweder emotional und/oder motional. Da die möglichen Konfigurationen begrenzt und die zugrunde liegenden Ordnungsstrukturen elementar sind, ist die Gefahr des Missverstehens fremder Musik über scheinbare Analogien bei rein phänomenologischer Betrachtungsweise sehr groß.

von ein² und vermischte sich mit osmanischer Hofmusik, die von fanariotischen Prinzen am Hof Alis und international agierenden epirotischen Kaufmannsfamilien aus Konstantinopel gefördert wurde. Bis 1835 dominierten in Ioannina und anderen Städten epirotisch-jüdische³ Sänger und Musiker, die erst nach den Tanzimatsreformen im Osmanischen Reich mit ziviler Gleichstellung von Muslimen – Juden – Christen von Zigeunern⁴ als Instrumentalmusiker ersetzt wurden, die ihre musikalischen Kenntnisse durch strikte Exklusivität in Musikerfamilien über fünf bis sechs Generationen bis heute bewahren.⁵

Auch nach Ali Pashas Sturz blieb die von ihm geschaffene Kultursynthese lebendig und verbreitete sich sogar auf die Dörfer, wie lokale Zeitungsberichte und Essays (in Venedig gedruckt) belegen. Tonaufnahmen ab 1910 zeigen die beachtliche Konstanz des Stils. Dieser professionelle Musikstil ist von 1800 bis heute auch bei Dorffesten relevant und dominiert von Makedonien, Peloponnes bis Athen⁶ das ganze griechische Festland, integrierte allerdings auch selbst überregionale Einflüsse. Der westliche Einfluss beschränkt sich auf Instrumente und das Tonsystem, das Melodiegerüst ist häufig pentatonisch oder heptatonisch-modal mit mikrotonischen Verzerrungen. Die orientalischen *Dromoi* wurden ins temperierte System transformiert, allerdings blieb die charakteristische modale Tonebenenhierarchie erhalten. Die Melodik ist nichtmotivisch-tonräumlich (eine Ausnahme bilden die *Kantades*). Die Begleitung blieb bordunal, der Singstil einstimmig. Nach wie vor beliebt ist die Nasalisierung beim Singen und bei der *Violi* durch *flautando*-Bogentechnik. Nur bei Kanades kommt es nach wie vor zu Terzenparallelen zweier Sänger. Die von der Melodie unabhängige Rhyth-

2 Auf den ionischen Inseln gab es sogar schottische Highland tunes, gespielt von albanischen Sackpfeifern für die schottischen Offiziere englischer Regimenter (Greek Light Infantry und Albanian Rangers).

3 Die epirotischen Juden waren eine romäisch-sprachige Gemeinde, die mit den im Osmanischen Reich verbreiteten Sephardim/Spagnolen im Streit stand. Sie wurden von Ali Pasha gegenüber allen anderen Minoritäten bevorzugt. Erst 1944 wurden sie durch die SS so dezimiert, dass sie sich mit den Sepharden über Vermittlung eines hohen Rabbiners aus Israel einigten. Zuvor bestand beiderseits Heiratsverbot.

4 Die Zigeuner, die im 12. Jahrhundert ein eigenes *Feudum Acinganorum* auf den ionischen Inseln hatten, sind alle Roma. Doch unterscheiden sie selbst zwischen sesshaften Musikerfamilien, *Yiftoi* (von *Egyftoi* = Ägypter), nahe Karawansereien und Garnisonen, und nomadisierenden Erntearbeitern und Gelegenheitsarbeitern (Kesselflickern, Schlachtern usw.), *Zingani* (von *Atbinganoi* = Gottloser). Die Musikerfamilien ihrerseits differenzieren sich in *Romaio-Yiftoi* (christlich-orthodoxe Roma in Delvinaki/Pogoni, Zagori und Metzovon) und *Tourk-Yiftoi* (in Parakalamos), die bis 1944 Muslime waren und vor der anrückenden SS in einer Nacht-und-Nebel-Aktion in Weinfässern getauft wurden, um nicht ins KZ deportiert zu werden.

5 Bis heute weigern sich große *Mastores* auch bei hohen Geldangeboten, Nichtzigeuner (*Balamoi*) oder nicht aus der engsten Verwandtschaft stammende Roma zu unterrichten.

6 Viele *Koumpaneias* spielen in Athener Nachtlokalen auch für arabische Ölscheichs, die ihre Banken in Athen (nicht in Istanbul – die Türkei ist für Araber eine ehemalige Kolonialmacht!) haben. In den 1920er Jahren bis ca. 1960 integrierten sie auch kleinasiatische *Café-Aman*-Musik (= popularisierte osmanische *Makamat* in *inçe-saz*-Kaffehausensembles, *Smyrneika*, Frühform der *Rembetika* = Haschisch-Lieder) mit Bauchtanz und *Amanedes* (freimetrische Liebesklage = gesungenes *Taksim*). Die Einflüsse werden als überregional modernes Repertoire ebenso wie die ionischen *Kantades* (südtalientischer Kanzonenstil) bei Festen speziell für Rückkehrerfamilien gespielt. Die für *Rembetika* typische Langhalslaute (*Bouzouki*) gab es zwar um 1965–1975, sie ist aber seit 1998 wieder verschwunden. Nur in Touristen-Badeorten an der Küste gibt es Diskotheken mit *Bouzouki*-Schlagern (nicht live!).

mik ist durch gerade Takte und $\frac{3}{4}$ -Takte, neben $\frac{7}{8}$ -Takten, nur scheinbar der westeuropäischen ähnlich: Sie ist kognitiv additiv, nicht divisiv, wie das Spiel der Rahmentrommel zeigt. Im Spaltklang (Hickmann) fehlt das Bass-Register, Verdeckungen sind beabsichtigt.

Kern dieses Musikstils ist das *Koumpaneia*-Ensemble, das um 1910 mit Klarinette, Violine, *Laouto* (auch Hackbrett, *Zantouri*, und Psalterium, *Qanun*) sowie Rahmentrommel (*Defi*) oder Bechertrommel (*Toumbeleki*) griechische Sänger bzw. Sängerinnen begleitete. Es hat sich, wie ich vor längerer Zeit zeigte, durch Übernahmen westlicher Instrumente (Violine, Klarinette statt Flöte, *Nay*, und *Kemençe Roumi* = Lyra) gegen 1830 aus dem osmanischen *inçe-saz*-Kunstmusikensemble gebildet und tendiert seit den letzten 20 Jahren zunehmend zur weiteren Modernisierung mit Klarinette, akustischer Gitarre, Keyboards und Jazz-Schlagzeug. Dabei bleibt aber die musikalische Grundstruktur seit 1800 konstant:⁷ (Wechsel-)Bordun in Keyboards und *Laouto*/Gitarre, Ostinato-Formeln oder figurierte Nebenstimme in der *Violi* und, alternierend zum Sologesang, die stark ornamentierte Hauptmelodie in der Klarinette. Das Tonsystem ist seit 1800 eine proprietäre Synthese aus orientalischen *Dromoi*-Modi (*Makamat*), süditalienischer Dur-/Mollmelodik (*Kantades*) und mikrotonisch verzierten, pentatonischen Melodiegerüsten (südalbanisch-vlachisch?), die in virtuosen, freimetrisch-modalen Improvisationen (*moirologia* = Klagen) kulminieren, die man 1950 und in Folklorekreisen bis heute fälschlich für Hirtenmelos hält, die aber popularisierte *Taksim* in *Makamen* sind.

Eine Balladenkategorie, die langsam ausstirbt, da die Jugend aus Auswandererfamilien, die in Deutschland türkische Familien als Nachbarn haben, sie ablehnt, weil sie ihrer Meinung nach die Türkenfeindschaft perpetuiert, sind die *Kleftika*, freimetrische Räuberballaden, die von der Neogräzistik als älteste neugriechische Dichtung als Dokumente des heldenhaften Freiheitskampfes im 18./19. Jahrhunderts hochgeschätzt werden. Wie ich schon früher zeigte, waren diese Lieder aber keine Volksdichtung des Freiheitskampfes gegen die Türken. Sie waren Propagandalieder in *Makamen* von Berufsdichtern, *Pyitarides* (eine christlich-griechische Variante türkischer *Ashik*-Barden), für räuberische Milizenchefs, verfasst in den Winterquartieren auf den englisch besetzten ionischen Inseln, um vom Ausland Waffen und Geld einzuwerben. Die Kleften waren in Ungnade gefallene albanische Söldner und ihre Anführer osmanisch erzogene Söhne von Großgrundbesitzern. Sie pflegten in erster Linie Handelskarawanen zu überfallen und Lösegeld zu erpressen. Ali Pasha war oberster Straßenwächter von Epiros, Thessalien und Rumeli und bekämpfte sie mit albanischen Söldnern. Allerdings ließ er in Pashaliks von mit ihm verfeindeten Pashas die gleichen *Derven*-Truppen (Straßenwächter) als Straßenbürger agieren. Ähnliche Balladen mit nationalistischen Texten gibt es aus den Balkankriegen 1911–1913, als der Epiros zu Griechenland kam (Unabhängigkeit Albaniens). Der letzte *Kleftikos*⁸ entstand 1942 auf Bankräuber, die auf der Straße nach Arta von der Polizei des faschistischen Diktators Metaxas erschossen wurden.

7 Abgesehen von Aussagen der Musiker aus ihrer mehrere Generationen umfassenden Familientradition (Interview durch den Autor mit Grigoris Kapsalis, 2002), ist diese Konstanz durch frühe Schellackplatten (ab 1910) belegt.

8 Interessanterweise gehören kommunistische Partisanenlieder (gegen Mussolini oder die SS) im und nach dem Zweiten Weltkrieg (Bürgerkrieg zwischen Kommunisten und politischer Rechts-Regierung

2002 nahmen wir 70 Kleften-Balladen aus dem Familienrepertoire des berühmten alten *Mastoras* Grigoris Kapsalis (74-jährig, Roma-Musiker aus Zagori in fünfter Generation) auf, der sie in seiner Jugend aufschrieb. Diese Balladen musste er mit einem Ensemble älterer Musiker wieder einstudieren,⁹ da sie, wie sie selbst gestanden, die Praxis der modalen *Dromoi* (= fanariotisch-konstantinopolitanisch *Makamen*) nicht mehr beherrschten. Balladen, *Kantades* und *Moriologia* bilden das ›sitzende‹ Repertoire, das am Tisch in Tavernen und an der Festtafel bei Hochzeiten musiziert wird. Üblicherweise werden sie von Kennern (*Meraklides*) bestellt (*Parangellia*). Junge Musiker kennen diese Stücke nicht mehr.

Der überwiegende Teil des riesigen¹⁰ epirotischen Musikrepertoires sind Tanzlieder, die traditionell von den virtuos tanzenden Vortänzer(-inne)n oder deren Angehörigen bei Heiligenfesten bestellt werden, wofür man der *Koumpaneia* Geld zuwirft. Rezent allerdings kommt es bei offiziellen und kommerziellen¹¹ Kulturfesten und Folkloreveranstaltungen zu festen Programmen und Gagen, wodurch das wichtige Aufeinander-Reagieren von Vortänzern und Musikern, die die guten Tänzer der Region und ihre Lieblingsstücke kennen müssen, verloren geht. Vor allem geht durch die Emigration nach Deutschland die Tanzkompetenz der Jugend stark zurück: Im Gegensatz zu ihren vom Heimweh geplagten Eltern sind sie in Deutschland assimiliert, haben dort ihre Freunde und Discos¹² und kaum Gelegenheit, epirotische Tänze zu üben. Bestenfalls lernen sie in der Volksschule ein pangriechisches Repertoire mit standardisierten Tanzschritten. Dies hat dazu geführt, dass junge Frauen den extrovertierten ›Männerstil‹ vortanzen, statt des introvertierten, dezenten ›Frauenstils‹ der Dorftradition. Hier ist, von alten Musikern beklagt, statt der frühen Tal-Stile, d.h. Dörfer eines Tals, deren Bewohner früher untereinander heirateten, bzw. von Teilregionen ein panepirotischer oder pangriechischer¹³ Tanzstil und ein ebensolches Repertoire entstanden. Aber es gibt noch sechs erkennbare Teilregionen:

1. Pogoni: an der albanischen Grenze, und dort das Tal Dropoli, ist südalbanisch *arvanitisch* durchwirkt, mit pentatonischer, ›diaphon-polyphoner‹ Klangstruktur in *Violi* und Laute. Langsame $\frac{4}{4}$ mit Drehungen und Sprüngen der Vortänzer sind typisch.

der 1950er Jahre) nicht in diese Tradition. Sie sind titoistisch-stalinistische Agitprop-Lieder in westlich harmonisierter Mehrstimmigkeit (Chor) und werden heute nicht mehr öffentlich gesungen.

9 Diese von uns nicht beeinflussten Übungsstunden nahmen wir ebenso wie die endgültigen Fassungen nach seinen emischen ästhetischen Kriterien in seinem Haus auf. Er gab sie uns, weil er nach eigener Aussage sein musikalisches »Familienerbe« für die Nachwelt erhalten will. Es ist das größte Korpus einer einzelnen Familie. Griechischerseits waren die Volkskundler nur an den Texten, CD-Produzenten nur an einer Auswahl interessiert.

10 1998–2003 nahmen wir über 800 verschiedene Titel/Melodien auf.

11 In den letzten Jahren gibt es von Firmen oder Genossenschaften organisierte Wein-, Tomaten-, Forellenfeste mit festem Eintritt und Gratismusik, d.h., Tanzen ist gratis, und die Musiker erhalten eine fixe Gage. Dieser Festtyp ist bei den Musikern unbeliebt, da sie weniger Geld einnehmen, auch nicht mehr wissen, wer vortanz, und auf die Tänzer nicht mehr individuell reagieren können. Diese neue Kategorie ist sichtlich vom Münchner Oktoberfest und analogen deutschen Veranstaltungen beeinflusst und führt dazu, dass das Publikum nicht mehr tanzt, sondern sitzen bleibt, nur isst, trinkt und sich von der Musik ›anstrudeln‹ lässt.

12 Nur in wenigen Großstädten mit großer griechischer Gemeinde.

13 Inklusive Inselmusik (*Nisiotika*), die bis ca. 1970 als völlig andere Tradition galt.

2. Zagori (um die Vikos-Schlucht): ist sarakatsanisch, heptatonisch-modal, vom ioannitisch-urbanen Stil beeinflusst, $\frac{3}{4}$ -*Tsamika*, $\frac{4}{4}$ -, $\frac{5}{4}$ -*Zagorisiaka* und *Kalamatianos* mit $\frac{7}{8}$.
3. Metzovon hat vlachische Texte (von der Käseindustriellen-Familie Tsitsa-Averof gefördert), ist pentatonisch-homophon, mit *Tsamika* und gebrochenem Takt (*Koftó*).
4. Konitsa: hat einen westmakedonisch-arvanitisch beeinflussten, sarakatsanischen Mischstil (mit $\frac{4}{4}$ -*Pogonisios*, viel $\frac{7}{8}$ -*Kalamatianos*) und $\frac{9}{8}$ (makedonischer *Karsilamas*).
5. Die Tzoumerka ist durch Abwanderung entvölkert. Es gibt nur noch gepflegte, diatonisch-epische Tanzlieder, sonst ist der Stil ähnlich der Ioannitika.
6. Thesprotia, früher *Souli*: christlicher Albanerstamm der Soulioten, in drei langen Kleften-Kriegen von Ali Pasha 1805 vertrieben bis 1950 Çameria: die albanischen Çamen wurden im griechischen Bürgerkrieg vertrieben; heute Randzone der Pogonisiaka, seit den 1950er Jahren Ansiedlung sarakatsanischer Hirtennomaden, bei Preveza, Parga und Igoumenitsa (Küste) ionischer Einfluss, rezent internationaler Badetourismus (Süditaliener).

Hochentwickelte urbane Stile (*Makam*-Tradition) mit starker Ausstrahlung in die umliegenden Dörfer findet man in Preveza, Arta, Metzovon und vor allem Ioannina. Rein urban sind *Alipashalitika* (Balladen um den Vezir, auf seinen Tod und vor allem die *Frosyne*-Ballade¹⁴) und *Ioannitika* (gereimte, neugriechische, 15-silbige Liebeslyrik der vielen Hofdichter und der bürgerlichen Stadtgesellschaft 1800–1830, die auch Byron bewunderte). Man pflegte bis ca. 1920 (G. Kapsalis) solche Gedichte an Platanen der Uferpromenade des Sees von Ioannina anzuheften. Der Stil war fanariotisch (Viertel um das Patriarchat in Konstantinopel).

Will man Musiker engagieren, so geht man in Ioannina ins *Yalli-Kafeneion*, das nur von Roma-Musikern frequentiert wird. Seit Öffnung Albaniens drängen sich albanische Roma-Musiker auf den epirotischen Markt. Vor zwei Jahren hat man sich geeinigt: Albanische Kumpaneias, die das gleiche pogonische Repertoire spielen, dürfen sich nur für kleine Heiligenfeste bewerben und warten morgens bis 10.30 Uhr im *Yalli-Café* auf Kunden. Danach kommen die griechischen Roma.

Im Straßenhandel und in Musikshops gibt es im Bereich Folklore viele Kassetten und CDs lokaler Studios mit epirotischer Musik berühmter Klarinettenisten wie Petro Lukas Chalkias aus Delvinaki und Grigoris Kapsalis sowie von Sängerstars wie Yannis Pappakostas und Pagona Athanasiou. Neben Portraits der Stars zeigen die Covers vor allem Landschaftsaufnahmen mit Schafen und Trachtengruppen. Gefragte Aufnahmestudios sind hauptsächlich in Athen und Larissa sowie Thessaloniki. Jedes Ensemble möchte gerne aus Prestigegründen eine eigene CD vorweisen, auch wenn sie ökonomisch nicht immer erfolgreich ist.

Neuerdings werden von Sammlern seltene historische Schellackplatten und Amateur-Band-Mitschnitte alter berühmter Koumpaneias aus den 1950er Jahren auf CD gebrannt,

14 Berühmte Ballade um eine Lebedame in Ioannina, Nichte des Bischofs und Geliebte von Alis ältestem Sohn Muhtar, die Ali Pasha 1802 wegen Unzucht und Ehebruchs nach osmanischem Recht im See von Ioannina ertränken ließ. Die Episode wurde von Pouqueville als Beweis der Grausamkeit Alis (napoleonische Propaganda gegen England) über ganz Europa verbreitet: Albert Lortzing schrieb sogar eine Oper darüber. Die Ballade ist bereits 1805 belegt und wird heute noch gesungen (in chromatischer Version).

aber auch Live-Mitschnitte rezenter Feste (über das Verstärker-Mischpult). Auf diese Weise kann man, wenn man die Sammler kennt, eine umfangreiche Kollektion historischer Tonaufnahmen erwerben – wenn auch ohne weitere Dokumentation. Im lokalen Fernsehen gibt es einen Kanal, der ganztägig Videomitschnitte von Heiligenfesten über Standkamera sendet, in denen Tavernen und lokale Geschäfte mit Logo-Einblendungen werben.

Die einzige Disco von Ioannina mit Rockmusik für Jugendliche aus Gastarbeiterfamilien hat nur von Juli bis September geöffnet, obwohl Ioannina eine Universitätsstadt ist. Natürlich gibt es griechische Rockmusik in den CD-Läden. Aber zur Unterhaltung im Freundeskreis zieht man die regionale Live-Musik vor.

Fassen wir zusammen:

Im Epirios ist trotz manifester Einflüsse von Außen seit 1800 die oral überlieferte, traditionelle Musik lebendig (800 Titel), nicht zuletzt dank einer professionellen Musikerschicht, von denen die meisten Illiteraten sind. Modernisiert wurde das Instrumentarium. Gewandelt haben sich aus ökonomischen Gründen und durch die Emigration (Abwanderung) die Regionalstile: zugunsten eines gesamtepirotischen Repertoires unter Aufgabe von Tal-Stilen und stark reduzierten Repertoires der Subregionen. Dementsprechend ist das Einkommen nur für die prominenten Ensembles hoch. Dörfliche Ensembles gehen zurück, die Musiker können nicht mehr ein ganzes Jahr von Einkünften aus drei Monaten Festsaison leben. Dieser Wandel hängt auch mit dem Wandel im Publikumsverhalten zusammen. Trotz Pflege in Folkloregruppen der Kommunen und Kulturvereine können in Deutschland aufgewachsene assimilierte Jugendliche die regionalspezifischen Tänze nicht mehr tanzen und lehnen die Heimatkultur als primitiv ab: Sie sehnen sich nach Deutschland zurück. Durch die gesteigerten Lebenshaltungskosten in den Städten, verursacht durch die Abwanderung aus den Bergdörfern, verändert sich das musikalische Verhalten des älteren Publikums: Nach dem Vorbild deutscher Schützenfeste wird immer weniger getanzt und immer mehr passiv konsumiert (Essen – Trinken). Denn das prestigeträchtige Vortanzen mit Bezahlen der Musiker für die individuelle Begleitung kostet viel in einer ganzen Nacht. Dies hat eine Umstellung bei jüngeren Musikern zur Folge: Das alte Regional-Repertoire und die Balladen sind nicht mehr gefragt, es dominieren gesamtepirotisch bekannte Liebeslieder und Lieder der Fremde (*tis xenitias*). Dennoch scheint die Musiktradition des Epiros in ihrer Existenz für die nächsten fünfzig Jahre nicht gefährdet.

Ähnliche Beobachtungen zu Regionalstilen fand ich in China (Lokaloper) und bei Wiener Volkssängern. In den Alpenregionen Österreichs scheinen »gepflegte« Folklore-Ensembles die traditionelle Praxis verdrängt zu haben. Sie verdienen ihr Geld im Tourismus und mit anderem Repertoire bei Festen der Einheimischen, wenn die Touristen weg sind. Aber auch hier haben – z. B. im Salzkammergut – Militärmusik und großbürgerliche Sammler (wie der Münchner Industrielle Mauthner) und Pfleger schon im 19. Jahrhundert als Sponsoren einen kontinuierlichen Einfluss ausgeübt: Eine »unbeeinflusste Volksmusik« hat es nie und nirgends gegeben, wenn man gründlich und vor allem quellenkritisch forscht.

John Deathridge (London)

Ereignis und Wandel bei Wagner

Im Jahr 1830 machte Felix Mendelssohn einen 14-tägigen Besuch bei Johann Wolfgang von Goethe in Weimar. Von seinen Erlebnissen mit dem »treffliche[n] Felix« berichtete Goethe in einem Brief vom 3. Juni 1830 an Carl Friedrich Zelter Folgendes:

Mir war seine Gegenwart besonders wohltätig, da ich fand mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche, denn wer versteht irgend eine Erscheinung wenn er sich von dem Gang des Herankommens [nicht] penetriert?¹

Die Liebe Goethes zum Geschichtlichen und zum »Gang des Herankommens« einer Erscheinung ist vielleicht keine Überraschung, zumal sie hier zu einer Zeit zum Ausdruck kommt, als der Ruhm Georg Wilhelm Friedrich Hegels sich seinem Höhepunkt näherte. Interessant ist, wie Goethe den »Gang des Herankommens« in der Musik verstand:

Dazu war denn die Hauptsache, dass Felix auch diesen Stufengang [d. h. den Stufengang des Geschichtlichen] recht löblich einsieht, und, glücklicherweise sein gutes Gedächtnis ihm Musterstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bachischen Epoche heran, hat er mir wieder Heyden, Mozart und Gluck zum Leben gebracht; von den großen neuern Technikern hinreichende Begriffe gegeben, und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sie nachdenken machen; ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden.²

Leider wissen wir nicht mehr genau, worüber im Gespräch zwischen Goethe und Mendelssohn nachgedacht wurde. Allerdings könnten wir uns vorstellen, dass Goethe mit den Worten »großen neuern Technikern« etwa Beethoven und Schubert meinte, d. h. sich eine Reihe verschiedener Komponisten in chronologischer Folge von Mendelssohn vorspielen ließ, die von Bach über Haydn, Beethoven und Schubert bis zu Mendelssohn selbst reichte. Oder fassen wir es kurz zusammen: Goethe und Mendelssohn betrachteten den Stufengang des Geschichtlichen in der Musik als eine Chronologie der bedeutendsten Komponisten, die offensichtlich mit einer entsprechenden Entwicklung der musikalischen Technik einherging – eine objektive Betrachtungsweise, die ihrem Vergnügen und ihrem Anteil an dieser Musik keineswegs widersprach.

Selbstverständlich sind Goethe und Mendelssohn nicht die Einzigen im frühen 19. Jahrhundert, die den Satz Hegels »was gewesen ist, ist in der That kein Wesen; es ist nicht«³ undialektisch missverstanden. Geschichte, Chronologie, »Gang des Herankommens« – oder

1 Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 20, 2: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. von Edith Zehm und Sabine Schäfer unter Mitwirkung von Jürgen Gruß und Wolfgang Ritschel, München 1998, S. 1357.

2 Ebd.

wie man sonst den Ausdruck »was gewesen ist« verstehen will – als das Wesen einer Erscheinung bekommen wir sogar bei den Opuszahlen eines Beethoven oder Hummel zu spüren. Ich meine damit nicht nur die Werke selbst, sondern auch das bloße Auflisten von Werken, die dann als solche in der Welt in einer bestimmten Reihenfolge erscheinen und danach identifiziert werden. (Stellen wir uns die Verwirrung der Historiker vor, wenn aus zwingenden philologischen Gründen etwa die *Hammerklaviersonate* viel früher in der Chronologie des Beethovenschen Schaffens einzuordnen wäre und die niedrige Opuszahl fünf oder sechs tragen müsste!) Und dasselbe gilt natürlich für das allmählich blühende Geschichtsbewusstsein der Historiker und Analytiker wie Adolph Bernhard Marx, auch wenn ihre kompliziertere Auffassung von Geschichte letzten Endes von der hegelschen Dialektik grundsätzlich abweicht. Ob der Zeitpunkt um 1830 den wirklichen Anfang der Idee des Geschichtlichen als das Wesen der Musik repräsentiert oder nicht – von einigen interessanten Vorstufen ganz abzusehen, die sogar ins 18. Jahrhundert zurückreichen⁴ – und ganz egal wie wir den genauen Zusammenhang des Goethe-Briefes betrachten, gehen wir sicher recht in der Annahme, dass die Frage nach der Kontinuität und dem Wandel in der Musik, die die noch ständig zunehmende Spannung zwischen der ästhetischen Präsenz musikalischer Werke und einem möglichen Übermaß der bloß musealen Darstellung geschichtlicher Informationen zur Voraussetzung haben muss, durchaus nicht neu ist.

Allerdings ist dieses längst vergangene Nachdenken über die Frage uns nicht so geläufig, als dass es sich ohne weiteres vergegenwärtigen ließe. Gewiss bin ich hier in dem hegelschen Satz über das grundsätzliche Nicht-Wesen des Gewesenen genauso undialektisch verstrickt (fast als ob ich eine Aufführung der *Hammerklaviersonate* mit der Geschichte des Werks verwechselte) wie Goethe und Mendelssohn, mit der zusätzlichen Wendung, dass bei mir auch die ernsthafte Gefahr besteht, mich in einem postmodernen Spiegelsaal des verwirrenden Reflektierens zu befinden: etwa eine Geschichte des Nachdenkens über das Geschichtliche, die selbst des Nachdenkens über ihre Geschichte bedarf. Ganz konkret allerdings ist die einfache Tatsache, dass wir nur ahnen können, wie die Gespräche über den »Gang des Herankommens« in der Musik bei Goethe und Mendelssohn verliefen. Auch bei anderen Musikern wissen wir zwar, dass sie sich als lebendes Moment eines bestimmten geschichtlichen Verlaufs wahrnahmen – und dementsprechend zum Teil auch komponierten –, aber im Detail wissen wir nicht so genau, ob sie sich der Konsequenzen ihrer Geschichtsauffassung in Bezug auf ihre eigene Kompositionspraxis oder ihrer Stellung in der Musikgeschichte überhaupt vollkommen bewusst waren.

Eine Ausnahme bildet Richard Wagner. Und der Grund ist sicher der, dass er so viel über sich und sein Werk veröffentlichte. Trotzdem ist in den sechzehn Bänden seiner *Sämtlichen Schriften*, die auch die Texte zu seinen Bühnenwerken enthalten, seinen Ideen über die Problematik der Kontinuität und des Wandels in der Musik nicht leicht auf die Spur zu kommen. Die Schriften sind wie ein schwarzes Loch – *a black hole*, wenn ich einen Terminus der

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Gesammelte Werke*, Bd. 9: *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede, Hamburg 1980, S. 67.

4 Vgl. John Deathridge, »The Invention of German Music c. 1800«, in: *Unity and Diversity in European Culture c. 1800*, hrsg. von Tim Blanning und Hagen Schulze (= Proceedings of the British Academy 134), Oxford 2006.

Astronomie entlehnen darf –, in dem alles enthalten zu sein scheint und gleichzeitig unsichtbar oder zumindest nicht leicht überschaubar ist. Nirgends bezieht sich Wagner, der ohnehin absichtlich einen Krieg gegen akademisches Denken führte, auf eine verständliche Vorstellung von Geschichte oder einen einleuchtenden philosophischen Begriff der Zeit und des Zeitempfindens. Doch haben wir überall in seinen Schriften das Gefühl, dass es ihm gerade darum geht. Nirgends finden wir einen wirklich einheitlichen Gedanken, der Disparates – unter anderem Autobiographie, Geschichte, Philosophie, Politik, Musiktheorie, Aufführungspraxis – als geordnetes System hätte erscheinen lassen. Doch haben wir das Gefühl, dass er auf etwas Einheitliches hinaus will. Er schreibt, er ließe seine Schriften deswegen in chronologischer Folge veröffentlichen, um zu zeigen, wie »selbst die verschiedenartigsten Veranlassungen doch immer nur das eine Motiv in mir wach riefen, welches meinem ganzen, noch so zerstreuten schriftstellerischen Wirken zu Grunde liegt«.⁵ Nirgends aber wird dieses Motiv erklärt.

Stellen wir zunächst einmal fest, dass Wagner immer geradezu besessen war, fast alle seine Manuskripte genau zu datieren – und zwar manchmal nicht nur auf den Tag, sondern auch auf die Uhrzeit.⁶ Ich habe ihn vor einigen Jahren etwas polemisch als den »Philologe[n] seiner selbst«⁷ apostrophiert, und heute nehme ich diese Beschreibung keineswegs zurück. Warum aber bestand Wagner darauf, sich chronologisch in die reale Zeit so kleinlich einzuordnen? Im Vorwort zu den *Sämtlichen Schriften* – in mancher Hinsicht übrigens ein Schlüsseltext zum Verständnis seiner Werke überhaupt – sprach er zwar, wie wir schon gesehen haben, von einem einheitlichen Motiv, das angeblich dem Wirken der Schriften zu Grunde liegt. Fast im selben Atemzug aber stellte er paradoxerweise fest, die chronologische Reihenfolge der Schriften nach ihrer Entstehung habe den Vorteil, »den Anschein eines wirklichen wissenschaftlichen Systems«⁸ bei so viel Zerstreutem zu verhindern.

Der Widerspruch ist zum Teil damit zu erklären, dass Wagner hauptsächlich daran interessiert war, mindestens drei verschiedene Zeitebenen in seinen Werken nachzuvollziehen. Als erste gibt es die Kontinuität der Geschichte, in der das Streben des Künstlers – einschließlich der Auseinandersetzung mit einer ihm banalen Umwelt – verankert ist. Der Künstler empfindet aber die Geschichte als doppelte Herausforderung: Es gilt die reale Zeit nicht nur zu beherrschen, indem man sich selbst von Tag zu Tag datiert und sich damit das eigene Denkmal in der Welt setzt, sondern ihr als dem unerbittlich Chronologischen auch zu entkommen. Nach Wagner gelingt dies nur dem wahren Künstler, der imstande ist, sich auf die Existenz der echten Kunst einzulassen, deren ewige Gegenwart einen grellen Kon-

5 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, 16 Bde., Bd. 1, Leipzig o.J. [1911/1914], S. IV.

6 Am Ende der autographen *Meistersinger*-Partitur z. B. steht: »Donnerstag, 24. Oct. 1867/Abends 8 Uhr.« Vgl. John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Mainz u. a. 1986, S. 478.

7 John Deathridge, »Vollzugsbeamte oder Interpreten? Zur Kritik der Quellenforschung bei Byron und Wagner«, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hrsg. von Walther Dürr u. a. (= Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 8), Berlin 1988, S. 267.

8 Wagner, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. IV.

trast zu der realen geschichtlichen Zeit darstellt. Natürlich klingen hier einige Motive aus der Frühromantik an. Nicht unähnlich dem Poetisieren der Musik bei Schelling oder Schumann bringt Wagner eine dritte Ebene ins Spiel: den Zeitverlauf des Musikdramas selbst. Das warme Leben wird als Gegensatz zur kalten Chronologie der Geschichte hingestellt, die wiederum als Entsprechung zum Erlebnis der idealen Zeit des musikalischen Kunstwerkes wahrzunehmen ist. Oder wie es im plötzlich strahlenden Satzsatz des Vorworts zu den *Sämtlichen Schriften* heißt:

[Der Leser] wird dann inne werden, daß er es nicht mit dem Sammelwerke eines Schriftstellers, sondern mit der aufgezeichneten Lebenstätigkeit eines Künstlers zu tun hat, der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte. Dieses Leben aber heißt eben die wahre Musik, die ich als die einzige wirkliche Kunst der Gegenwart wie der Zukunft erkenne.⁹

Dieses aufgefächerte Empfinden der Zeit führt in den Schriften zu einigen interessanten Erzählweisen und – um es gelinde auszudrücken – praktischen Problemen im chronologischen Verfahren. In der allerersten Schrift in der Gesamtausgabe, der »Autobiographischen Skizze« aus dem Jahre 1843, die ohnehin nach dem Prinzip der Chronologie nicht an erster Stelle stehen dürfte, findet sich ein gespaltenes Erzähler-Ich, das genau die Spannung zwischen den Zeitebenen im Leben und Werk Wagners artikuliert: Einerseits erfährt der Leser etwas vom Künstler, der sich in der realen Welt der Politik und der Geldnot seine Existenz schwer erkämpfen muss. Andererseits gibt es ab und zu den erleuchtenden Einschub – die Erzählung von der stürmischen Schifffahrt über Norwegen nach London zum Beispiel, die den Entwurf des *Fliegenden Holländers* angeregt haben soll –, der die ideale Umwelt des Künstlers umschreibt. Und wie fast immer bei Wagner kommt am Ende die endgültige Erlösung – schon wieder ein plötzlich strahlender Satz, der nach einer mythischen Zeit jenseits von aller Pedanterie und nüchternen Chronologie strebt: »[I]ch verließ es [Paris] daher im Frühjahr 1842. Zum ersten Mal sah ich den Rhein, – mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.«¹⁰

Im Aufsatz »Über deutsches Musikwesen« – zunächst auf französisch in Paris im Jahre 1840 erschienen – verfährt Wagner eher umgekehrt. Zunächst beschwört er eine mythische Urszene der deutschen Musik herauf, die es dann im Verlauf der realen Geschichte gegen unauthentische nicht-völkische Traditionen zu verteidigen gilt.¹¹ Diese Urszene, gerade nicht mit irgendeinem abzählbaren Zeitverlauf verbunden, ist alles andere als mit dem Ereignis eines vorübergehenden internationalen Erfolges, wie zum Beispiel einer Oper Rossinis, gleichzusetzen: provinziell, örtlich begrenzt, intim, familienfreundlich, himmlisch, rein, wahrhaftig, bescheiden, gelehrt, und schließlich durch eine interessenslose und unverfremdete Anwendung der Harmonie und des Kontrapunkts genährt. Abgesehen vom Innewohnen dieses unberührten Gebiets der deutschen Instrumentalmusik aber gibt es für

9 Ebd., S. VI.

10 Wagner, »Autobiographische Skizze«, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. 19.

11 Ich beziehe mich auf bisher unveröffentlichte Forschungen Eoin Colemans über die Frühschriften Wagners am King's College London, die die Wichtigkeit der ersten französischen Fassung gegenüber der späteren deutschen Überarbeitung besonders hervorhebt.

den deutschen Genius, der sich »von neuem einen festen Standpunkt verschaffen« will, die Möglichkeit, sich »aus seinen Gränzen zu erheben und somit [bei seinen Nachbarn] etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen.«¹² Das hieß für den jungen Wagner natürlich Frankreich, wo der deutsche Komponist Meyerbeer auf dem Gebiet der Oper bereits gezeigt hatte, wie Deutsche eine universelle Richtung ganz im Sinne der zeitlosen Urszene der deutschen Instrumentalmusik »auf fremdem Terrain«¹³ ohne die Beschränkungen der Alltagskunst und täglichen Geldmacherei anbahnen können und müssen.

Für den 58-jährigen Komponisten, der im Jahr 1871 an die Herausgabe seiner *Sämtlichen Schriften* ging, war das natürlich etwas peinlich. Der deutsch-französische Krieg war gerade vorbei und Meyerbeer ohnehin schon längst zum Hauptbösewicht in der wagnerschen Idee von Musikgeschichte avanciert. Deswegen versah er seinen früheren Text mit ironischen Fußnoten – wie etwa dem Satz Mephistopheles »Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos!« aus Goethes *Faust* –, oder er ließ die Lobgesänge über Meyerbeer einfach weg. In anderen Worten: Wagner wurde sein eigener Zensor. Und dies war nur der Anfang. Im zweiten Band zum Beispiel kommt die Entstehung des *Rings* etwas durcheinander, indem Wagner – wie ich mit Martin Geck und Egon Voss im Wagner-Werkverzeichnis nachgewiesen habe¹⁴ – den Aufsatz »Die Wibelungen« dem ersten Entwurf des *Ring*-Konzepts voranstellte, ohne dabei zu erwähnen, dass er an diesem Aufsatz über die angeblichen Zusammenhänge zwischen Friedrich Barbarossa und der Siegfried-Legende mindestens bis zum Ausbruch der Dresdener Revolution im Mai des Jahres 1849 weiter gearbeitet und ihn kurz vor seiner Veröffentlichung im September desselben Jahres sogar »mannigfach neu«¹⁵ redigiert und erweitert hatte. Auch in seiner Autobiographie *Mein Leben* stellt er die Entstehung seiner Abhandlung *Oper und Drama* und die ersten Entwürfe zur Musik des *Rings* einfach um.¹⁶ Die chronologische Einordnung, auf die der Philologe Wagner so viel Wert legte, stimmt an diesen Stellen absolut nicht.

Wagner hat diese Retuschen an der tatsächlichen Chronologie seiner Schriften sicher mit Absicht vorgenommen. Aber warum? Eines ist ganz klar: Wir befinden uns hier an einer der empfindlichsten Grenzen im Werk Wagners – dem Übergang von der Unfreiheit des an die entfremdete Zeit gebundenen Opernkomponisten in die Freiheit des Exilkünstlers, von der Geschichte zum Mythos und von der Oper zum Musikdrama. So sieht es wenigstens in den Schriften aus. Die Flucht aus der entfremdeten Opernwelt, speziell der

12 Wagner, »Über deutsches Musikwesen«, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. 160.

13 Ebd.

14 *WWV*, S. 329–330.

15 Brief vom 16.9.1849 an Theodor Uhlig, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3: *Briefe der Jahre 1849–1851*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1975, S. 122.

16 Richard Wagner, *Mein Leben*, Bd. 2, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1969, S. 477. Nach dieser Quelle soll Wagner »noch ermüdet« von seiner »angestrengten Arbeit an »Oper und Drama«, in »flüchtiger Skizze« die Musik zu *Siegfrieds Tod* (der ersten Fassung der *Götterdämmerung*) entworfen haben. Doch ist bereits der zweite Entwurf dieses Erstversuchs zur Komposition des *Rings* mit dem Datum »12. august [18]50« versehen, während in seinen »Annalen« Wagner »September [1850]: »Oper und Drama« begonnen« schreibt (Richard Wagner, *Das braune Buch*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg i.Br. 1975, S. 119). Nach privat aufgezeichneten Angaben also war der Vorgang gerade umgekehrt.

großen Oper Meyerbeers und Eugène Scribes, ist also nach diesem Szenarium nur als erfolgreich zu betrachten.

Ist aber die von Wagner selbst vorgeschlagene Dreiteilung seiner musikalischen Werkbiographie – die große Oper bis *Rienzi*, die romantische Oper bis *Lohengrin*, das musikalische Drama vom *Ring* bis zum *Parsifal* – allgemein akzeptiert worden, so entspricht diese Einteilung der Geschichte seiner Texte keineswegs. Gerhart von Graevenitz hat sicher Recht, dass bei Wagner Text und Musik nicht nur dem ästhetischen Rang nach inkommensurabel sind, sondern auch ganz verschiedene innere Wandlungen genommen haben.¹⁷ Während sich die Musik Wagners im Laufe seines Lebens von der großen Oper immer mehr entfernte, ist das dramaturgische Verfahren seiner Libretti dem Muster der großen Oper immer verhaftet geblieben. Eng verhaftet, wie Graevenitz meint, ist allerdings eine Übertreibung, denn die Theatererfahrungen Wagners, die er in seine sogenannten Dichtungen einbrachte, schlossen auch Züge aus Werken von Aischylos, Shakespeare, Schiller und anderen ein. Dem Verfahren von Scribe und Meyerbeer in der großen Oper aber, Geschichtsbilder als politische Allegorien in Szene zu setzen, die um das unbewältigte Trauma der Revolution kreisten, ist Wagner im Grunde genommen treu geblieben.

Daraus erklärt sich die frappierende Ähnlichkeit des journalistischen Deutungsstils eines George Bernard Shaw mit der literarischen Technik Heinrich Heines, der auch nicht zögerte, eine große Oper wie *Robert le diable* einer politischen Entschlüsselung zu unterziehen. Man könnte sogar mit Graevenitz behaupten, die Technik sei repräsentativ für das schriftstellerische Verfahren bei Meyerbeer/Scribe und Wagner überhaupt. Wenn bei Shaw Siegfried als Bakunin oder Siegfried als Protestant dem bösen Reaktionär Alberich als Bismarck unfreiwillig nachgibt, so kann bei Heine Robert le diable, »der Sohn eines Teufels, der so verrückt war, wie Philipp Égalité«, als Geist sowohl »seines Vaters zum Bösen, zur Revolution« als auch »seiner Mutter zum Guten, zum alten Regime« erscheinen.¹⁸ Die entgegengesetzten Bewertungen einer möglichen gesellschaftlichen Umwälzung einerseits und der restaurativen Kräfte des *Ancien Régime* andererseits ändern nichts an der Tatsache, dass die literarische Technik, derer sich Heine und Shaw bei ihren Deutungen bedienen, fast die gleiche ist und den allegorischen Synkretismus des Meyerbeer/Scribischen und Wagnerschen Verfahrens wiedergibt.

Synkretistisch im selben Sinne ist die Musik Wagners aber gewiss nicht. Entspricht der quasi-dialektische Verblendungszusammenhang des *Ring*-Textes, in dem die Spuren zwischen Geschichte und Mythos eher verwischt als deutlich voneinander getrennt werden, der tatsächlichen Chronologie der Entstehung des *Rings*, so hat die Musik gleich vom Anfang an eine solche plastische Präsenz, dass man nur von einem semiotischen Aufeinanderprallen sprechen kann, das immerhin das unter Wagner-Anhängern endlose Kämpfen um den sogenannten richtigen Inszenierungsstil beim *Ring* erklären könnte. In den Texten Wagners wird – wie in fast jeder großen Oper der Zeit – das geschichtliche Leben einer Epoche in allegorischer Gestalt zum Gehalt des Werkes und wiederum diese Allegorie zum Status eines Mythos emporgehoben, der alle politische Realität zugleich übersteigen und subjektiv

17 Gerhart von Graevenitz, *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987, S. 261.

18 Heine, zitiert nach Graevenitz, *Mythos*, S. 262.

ergründen soll. Die Musik aber stellt eine Realität des mythischen Lebens auf Anhieb dar, die nur jenseits aller Geschichte und realen Lebenserfahrung existieren kann. Spiegelt die entstellte Chronologie bei Wagner keineswegs die eigentliche Kontinuität im dramaturgischen Verfahren von der großen Oper bis zum *Ring*, so stellt sie einen ideologischen Punkt seiner Musik frappierend dar: den endgültigen Bruch mit Meyerbeer und mit einer an Geschichte gebundenen jüdischen Musik, die mit dem zeitlosen Mythos des deutschen Volks nichts zu schaffen hat.

Diese exklusive musikalische Innenwelt der Subjektivität wurde polemisch – und ganz zu Recht – von Nietzsche später dem Anspruch auf die Vitalität des tatsächlichen Lebens in der Musik von Bizets *Carmen* entgegengesetzt. Und zur Debatte steht hier wirklich der Wert einer Musik, die – aus welchen Gründen auch immer – im Leben Wagners der chronologischen Zeit des historischen Lebens immer radikaler den Rücken zukehrte. Oder wie Wagner in seiner im Jahre 1870 verfassten Schrift »Beethoven« feststellte – einer Schrift übrigens, in der er mit der Hilfe der Philosophie Schopenhauers das Verhältnis zwischen der Geschichte, dem utopischem Künstlerleben und der Zeiterfahrung des musikalischen Kunstwerks neu zu definieren versucht:

Hier ist [in einem jener berühmten Kirchenstücke Palestrinas] der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Accordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existirt; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständnis einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist.¹⁹

Die strikte Abtrennung der Musik von den Gesetzen der realen Zeit, auch wenn sie von einer geschichtlichen Kontinuität in seinen dramaturgischen Vorstellungen abgeschwächt wird, ist bei Wagner das wahre politische Moment, indem er durch seine Musik eine Utopie des durch Exklusionen unverfremdeten gesellschaftlichen Daseins darstellen will. Allerdings dürften die darin enthaltenen ideologischen Verstrickungen, einschließlich der antisemitischen, beim Musikhistoriker kaum etwas anderes als eine Hermeneutik des Misstrauens wecken. Eine Hermeneutik des Vertrauens, die imstande ist, positiv nach den Gründen des älteren Wagner für die Rekonstruktion der Ereignisse und Wandlungen im eigenen Werk zu fragen, könnte aber zu dem Schluss kommen, dass hier eine Art Lehrstück vorliegt, wie man zwischen der Musikgeschichte und der ästhetischen Präsenz musikalischer Werke vermitteln kann und sogar muss, um der Bedeutung der Musik gerecht zu werden.

Oder vielleicht eben nicht. Der Ausdruck Goethes über den »Gang des Herankommens« in seinem Brief an Zelter, nachdem ihm Mendelssohn einige Passagen aus den Werken der großen Komponisten der Vergangenheit in chronologischer Folge vorgespielt hatte, hört sich nach einer gründlichen Lektüre der *Sämtlichen Schriften* Wagners fast naiv an. Dennoch bleibt im Sinne von Goethe und Mendelssohn der Satz von Carl Dahlhaus durchaus noch zu verstehen: »Das Empfinden für die zweieinhalb Jahrhunderte, die uns von der

19 Richard Wagner, »Beethoven«, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, 16 Bde., Bd. 1, Leipzig o.J. [1911/1914], S. 61–126, hier: S. 79. Für den Hinweis danke ich Eoin Coleman.

Entstehungszeit der Matthäus-Passion trennen, stört die ästhetische Kontemplation keineswegs, sondern bildet einen Teil von ihr.«²⁰ Kann man aber das Wesen der Musik in der Kontinuität des Geschichtlichen überhaupt noch finden? Schwächen die Gedanken über Ereignis und Wandel der Musik in der Vergangenheit die Erfahrung der Musik dermaßen ab, dass es nicht mehr möglich ist, die offizielle Musikwissenschaft als eine fähige kritische Instanz in der allgemeinen Öffentlichkeit zu betrachten? In der Blütezeit Hegels waren Goethe und Mendelssohn natürlich nicht bereit, sich solche ketzerischen Fragen zu stellen. Bei Wagner dagegen finden wir eine große Skepsis der akademischen Musikgeschichtsschreibung gegenüber, die zwar in ihrer ideologischen Überfrachtung kompromittiert ist, aber mit ihren idiosynkratischen und zerstreuten quasi-philosophischen (aber auch nicht gerade hegelschen) Ideen über verschiedenartige Zeiterlebnisse an den Kern von Musik und Musikgeschichte und deren Kontinuität und Wandel gelangen könnte.

Karol Berger (Stanford, CA)

Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity*

It was one of the effects of Scott Burnham's book, *Beethoven Hero*¹, to have reminded us to what extent the expectations and values of all those brought up in the European art music tradition continue to be informed by the assumptions derived from the key works of Beethoven's heroic style, not the least among them the 5th Symphony. The particular assumption I am interested in here, however, goes beyond the confines of the heroic style and underlies virtually all of the classical Viennese instrumental repertory, the repertory which for Ernst Thodor Amadeus Hoffmann was the paradigm of musical modernity. The assumption is, simply, that in music the temporal order in which the events occur always matters.

There can be little doubt that it does indeed matter in the Viennese sonata-genres. The disposition of events in a sonata (or a string quartet, a symphony, a concerto), the temporal order in which they appear, is of the essence: to tamper with it is to drastically change, or destroy, the meaning of the work. The reason for this is, most generally, that in the music of this kind the temporal position of an event is an essential component of the event's meaning. The temporal positions of the main and second subjects, or of the exposition and recapitulation, cannot be swapped at will. If one is to experience such works with understanding, one has to register, however dimly, that the material being developed has been

20 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 15.

* A complete version of this paper appears in: Karol Berger and Anthony Newcomb (eds.), *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays*, Cambridge, MA 2005. Reprinted by permission.

1 Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton, NY 1995.

exposed earlier, or that what is being now recapitulated has already been heard in some form before. The interpolation of the Scherzo material in the Finale of the 5th Symphony does not make much sense unless one is aware of it having made an earlier appearance.

This much is obvious. What is less obvious is that not all music works this way. I take it to be the main virtue of Laurence Dreyfus's illuminating book, *Bach and the Patterns of Invention*², to have demonstrated this particular point on a whole range of Bach's instrumental genres. Whether he composed a two-part invention, a fugue, or a concerto movement, what mattered to Bach first and foremost, Dreyfus repeatedly and persuasively shows, was the finding of a melodic-contrapuntal-harmonic material capable of interesting transformations, and figuring out what these transformations were. The ›invention‹ of a piece, in the terminology Dreyfus borrows from the rhetoric, was precisely the sum total of the material and its transformations. Since all of these could not be presented at once in actual, sounding music, they had to be somehow ordered in time, one after another. But this temporal ›disposition‹ was a matter of relative indifference: one found a suitable order in full awareness that other arrangements might do equally well. The central interest, for the composer, performer, and listener alike, lay not in the disposition, but in the invention. (And, I might add, it was the invention that required most talent, skill, and ingenuity; the disposition was a fairly easy matter by comparison.)

Take any fugue. A typical Bach fugue is the product of three distinct operations. First, one needs to invent the subject and perhaps a countersubject and figure out what can be done with them contrapuntally; that is, one needs to produce the essential components of the exposition and a set of demonstrations. Second, one needs to decide upon a logical tonal framework or plan for the piece. And third, one needs to fit the exposition and the demonstrations into this framework, which may force one to transpose some of the demonstrations and to inflect chromatically some notes within them. The first and second operations can be performed in any order one wishes: none is logically prior, that is, none presupposes the other. The third operation, obviously, has to follow the other two. But the logical parity of the first two operations does not mean that they have equal weight in the process of composition, nor that they are equally important to the listening and understanding of the fugue. A rather basic level of musical literacy suffices for anyone who wants to devise interesting and elegant tonal plans. The invention of subjects and countersubjects capable of many interesting and varied contrapuntal treatments requires an incomparably higher level of skill and imagination. And what is true for the composer is also true for anyone who wants to understand the work. For the listener, the focus of interest in a fugue is on the subject and what is being done with it contrapuntally. A logical tonal plan into which the succeeding demonstrations are fitted is rather taken for granted and hardly registered at all.

In short, what truly matters in a fugue is our first operation: the invention of the subject and its contrapuntal treatment in a series of demonstrations. The second and third operations, the devising of a tonal plan and the disposition of the demonstrations in a series that fits the plan, are of less importance. Now, the crucial difference between the results of the ›invention‹ and those of the ›disposition‹ is that the latter are essentially temporal, while

2 Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, MA 1996.

the former are not. In a tonal plan, temporality is of the essence: the temporal order in which the stable and unstable tonal areas, keys, and chords follow one another matters and cannot be disregarded. It is not so with the demonstrations. They have to be presented in some temporal order, of course, but there is nothing essential or necessary about any specific order chosen for presenting them, apart from the tonal plan. They are a temporally unordered set. The fugue is a genre in which the atemporal and temporal layers are combined, but it is the atemporal one that focuses the attention of the composer, player, and listener.

My claim, now, is that within the next half century this order of priorities will be reversed. For the Viennese classics, the temporal disposition of the events will be of the essence. To realize how profound a change this is, try a simple thought experiment. When one listens with understanding to a sonata movement by Haydn, Mozart, or Beethoven, one is always aware where within the movement one is, what has happened since the beginning, and what must still come before the movement can end. Most importantly, one can anticipate the moment when the piece will end long in advance. This is not what happens when one listens with understanding to a Bach fugue. One does not really care how much longer the piece will go on. In fact, more often than not, Bach has to go out of his way to announce the ending emphatically a few measures ahead, so that it does not come completely unexpected. Unlike in a sonata, in a fugue one is usually not aware of where within the piece one is, and even when one becomes vaguely aware of where one is, this does not much matter, because the understanding of what goes on at any given moment does not depend on such an awareness (as it emphatically does in a sonata movement).

What I am suggesting, in short, is that in the later 18th century European art music began to take the flow of time from the past to the future seriously. Until then, music was simply ›in time‹, it ›took time‹, its successive events had to be somehow arranged one after another, but the distinction between past and future, between ›earlier‹ and ›later‹, did not much matter to the way it was experienced and understood. From then on, music also made time's arrow, the experience of linear time, its essential subject matter. It could no longer be experienced with understanding, unless one became aware of the temporal ordering of the events.

The subject of my talk is the relationship between the compositional and the aesthetic change, or, more precisely, the correlation between the change in the compositional means with the change in the aesthetic aims these means are designed to serve. Assuming then that the compositional change just described really took place, our question now should be what has changed in the 18th-century culture at large to account for such a fundamental transformation of musical means.

In a 1949 book, *The Myth of the Eternal Return*³, Mircea Eliade argued that, for much of the duration of human adventure, traditional societies lived in ›cosmos‹ rather than ›history‹; that is, they embraced a circular rather than a linear conception of time. In these traditional societies, a profane action or object submerged in the incessant flow of time of the real world could acquire a value and meaning only if it was related to something other than itself, to something in another world, in a transcendent eternal sacred reality. Everything of value and importance was originally revealed to humanity by gods. Human actions

3 Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return*, New York 1954.

acquired meaning only in so far as they repeated these mythical models. And the effect of such imitation of archetypes was the abolition of time. It suspended the profane time and activated the sacred eternity.

The time of history is irreversible, its future always different from the past. It is the devouring, destroying time, the bearer of change and death. Interest in, and positive evaluation of, this sort of time as the product of individual and free creativity which brings forth the new and unprecedented is a relatively recent phenomenon, and it defines modernity with its vision of infinite, linear progress. Traditional societies did what they could to hold such time at bay, abhorring the freedom and novelty of history and craving instead the immortality, repetitiveness, and permanence of nature. Their time was not linear and irreversible, but cyclical, marked by periodic returns and repetitions.

Similar readings of what constitutes the difference between the modern and traditional societies have been developed, independently of Eliade, by more recent historians. Here are two particularly telling cases.

In a 1985 book, *Le Désenchantement du monde*⁴, Marcel Gauchet argues that modern social order differs radically from all previous ones on account of our attitude to time and change. »Somewhere around 1700 the deepest-ever fracture in history occurred, namely, the establishment of human becoming in a logic and mode diametrically opposite to what it had been from time immemorial.«⁵ Where our ancestors aimed at securing their identity by submitting to an inherited order and avoiding change, we, on the contrary, embrace change and favor individual creation, including self-creation. The world no longer seems to us to be unalterable; rather, it is something for us to make and remake. The passivity and static dependency of our ancestors has been replaced by our dynamic, self-sufficient activism. For Gauchet, no less than for Eliade, it is definitive of modernity that it embraces change and abandons cyclical time for linear time.

The change of the shape of time with the advent of modernity is also the subject of an important 1979 collection of essays by Reinhart Koselleck, *Futures Past*.⁶ Between 1500 and 1800, Koselleck argues, a transformation occurred in the way in which Europeans imagined the shape of historical time. In premodern European societies, the experience of history was based on repeatability. The future held nothing truly novel, it was bound to come back, in cyclical fashion, to a state known from the past. Modernity detached the future from the past. Modernity, »Neuzeit«, was to be also »neue Zeit«. Time's circle had been straightened into an arrow, and that arrow traveled ever faster.

My claim, then, is that, just as this new experience and image of historical time emerged, musicians too dropped the predominantly circular model of time in favor of a predominantly linear one: new musical means were adopted to realize new aesthetic aims, to project European humanity's new self-image. Once the transcendent divine has been brought down to earth and made immanent in the historical march of mankind toward a utopian

4 Marcel Gauchet, *The Disenchantment of the World*, Princeton 1997, transl. by Oscar Burge (orig. *Le Désenchantement du monde: une histoire politique de la religion*, Paris 1985).

5 Gauchet, *The Disenchantment of the World*, p. 162.

6 Reinhart Koselleck, *Futures Past*, Cambridge, MA 1985.

future, those composers who were at all interested in such themes found ready means to capture them in their musical narratives.

Mozart has shown how this might be done in the transition from the dark archaic minor to the bright modern major of the trial scene in *The Magic Flute*, and in the general trajectory of the opera from darkness and confusion to light and clarity (a trajectory commonly read, from the early 1790s on, as a political allegory of the recent events in France). Beethoven's translation of such progressions into purely instrumental terms in his 5th Symphony provided music with one of its most beloved ›archetypal plots‹ for more than a century. It is only proper that the ›Fifth‹ served as the main focus of Hoffmann's interpretation of musical modernity. Whether confident, hesitant, or self-defeating, symphonic narratives of this sort were simply not possible before the advent of musical modernity with its emphasis on the experience of linear time.

Michael Obst (Weimar)

Kontinuität und Wandel in der Komposition aus der Sicht eines Komponisten

Als ich von Ulrich Konrad gebeten wurde, an diesem Roundtable teilzunehmen, war ich zunächst etwas ratlos, inwieweit ein Beitrag von mir als lebendem Komponisten zu einem solch grundlegenden Thema sinnvoll sein könnte. Wird hier doch zunächst einmal im Sinne der Aufgabenstellung von größeren historischen Betrachtungen ausgegangen, die eine Außensicht und Übersicht erforderlich machen. Als Aufgabe für einen Historiker ist dies sicherlich lohnend, für einen Komponisten – wenn ihm nicht gerade die Bedeutung eines epochebestimmenden Meisters zuerkannt wird – zunächst einmal gegenüber seiner alltäglichen Arbeit eher von zweitrangiger Bedeutung. Wohl kaum ein Komponist gerade meiner Generation macht sich Gedanken darüber, welche musikhistorische Bedeutung sein Tun letztendlich haben wird, vielmehr hat er – von wenigen Ausnahmen abgesehen – damit zu tun, wann er wie und wo die Gelegenheit einer Aufführung hat. Und das alles unter dem Aspekt, dass er als ehrlicher Künstler den bisweilen schwierigen Spagat machen muss zwischen dem, was sein eigentliches künstlerisches Anliegen ist, und dem, was der Musikmarkt, in diesem Falle der sehr enge und finanziell eher magerere der Neuen Musik, von ihm verlangt. Auch meine singuläre Sicht der Dinge scheint zunächst als Beitrag zu diesem Thema eher marginal, bin ich doch allenfalls ein kaum objektiver Beobachter der Szene und der allgemeinen Entwicklung und dies weitgehend nebenbei, da mein Hauptanliegen natürlich die Tätigkeit des Komponierens selbst ist.

Dennoch wurde ich von Laurenz Lütteken und Ulrich Konrad ermutigt, an dieser Runde teilzunehmen, da es mir als Komponist natürlich nicht anders geht als allen meinen

Kollegen: Wir haben alle unter mehr oder weniger gleichen Rahmenbedingungen zu arbeiten und müssen uns in dem, was wir künstlerisch wollen, Gedanken zu den Strömungen und Entwicklungen zeitgenössischen Komponierens machen.

Ich bin mir darüber im Klaren, dass Veränderungen und neue Erkenntnisse in der Musik, aber auch der immer schnellere Wandel unserer komplexen Gesellschaft in unterschiedlicher Ausprägung manchmal bewusst, manchmal unbewusst meine kompositorische Arbeit beeinflussen. Als ich mich dazu entschied, Komposition als mehr denn nur als Nebenbeschäftigung anzusehen, traf ich in Deutschland Anfang der 1980er Jahre auf eine Situation, die – anders als in den Jahrzehnten davor – immer unübersichtlicher wurde. Die Ideologien der 1950er und 1960er Jahre wurden heftig in Frage gestellt; eine junge Generation von Komponisten wie zum Beispiel Wolfgang Rihm, Detlev Müller-Siemens und Wolfgang von Schweinitz definierte in ihrer Reaktion auf Darmstadt und Donaueschingen mit ihren scheinbar dogmatisch geprägten musikästhetischen Ausrichtungen zum grundsätzlichen Wesen von Musik eine neue Position: Komposition als Ergebnis eines scheinbar wissenschaftlichen Prozesses wurde rundweg abgelehnt, eine Renaissance des »Espressivo« in der Musik wurde gefordert. Dieser Wandel entbehrte nicht einer gewissen Logik, wissen wir doch heute, dass in den 1950er Jahren die einseitige Rezeption der Komponisten der Zweiten Wiener Schule – und damit vor allem der Werke Anton Weberns – die Ebene musikalisch-emotionalen Empfindens gänzlich negierte und ausschließlich die Zwölftontechnik und gewisse Vorformen weiterführender serieller Techniken in den Mittelpunkt stellte. Zahllose serielle Werke entstanden, der ungebremsste Determinismus ließ kaum künstlerische Freiheit der Interpretation, aber auch die Zufallsproduktionen von John Cage oder die Massenphänomene in der Musik von Xenakis hatten kaum die Attitüde eines »Espressivo« im Gepäck.

Die Situation war unübersichtlich, da sich neben den neuen Romantikern die Minimalisten einschließlich des von Conlon Nancarrow beeinflussten Altmeisters György Ligeti, dann die Vertreter einer Art »Musica Negativa« (z. B. Hans-Joachim Hespos), die Geräuschkomponisten (angeführt von Helmut Lachenmann) und natürlich die Komplexizisten mit Brian Ferneyhough und seinen Gefolgsleuten versammelten. Nicht zu vergessen ist die damals aufkommende Renaissance von John Cage und Morton Feldman, die zwar schon der älteren Generation angehörten, dafür aber als willkommene Vertreter der amerikanischen Avantgarde in ihrer Kritik an der amerikanischen Kultur uns so gerade recht aus der Seele sprachen. Zusätzlich verbanden sich mit diesen Schulen auch Ausbildungsorte, wie Freiburg i. Br., Stuttgart, Karlsruhe, Hamburg und natürlich das alte Köln, wo die Großen Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann in den Köpfen der Kompositionsprofessoren herumgeisterten. In Frankreich wären dann noch die Spektralisten zu nennen, die mit ihren Obertonstrukturen merkwürdigerweise erst in den vergangenen Jahren vermehrt in Deutschland rezipiert wurden.

Als Pianist im Ensemble Modern lernte ich zu dieser Zeit viele dieser Werke kennen, spürte aber insofern eine innere Distanz zu all diesen Komponisten und vielen ihrer Werke, als sie scheinbar die verschiedenen Kompositionstechniken, die unterschiedlichen Lösungsversuche bezüglich des aus der Tradition herübergeretteten Werkbegriffs, die Frage der Auseinandersetzung mit der Tradition – sei es nun im Sinne einer Weiterentwicklung (Kontinuität) oder eines Bruches mit derselben (Wandel) – in den Mittelpunkt ihres Tuns

zu stellen schienen. Die Vermittlung von Inhalten, die die Ebenen der Musik anbelangen, die uns auf non-verbaler Ebene begegnen, die uns vermitteln, was das Eigentliche in Musik ist, das uns berührt, das in uns tiefes Empfinden auslöst, das man nur sehr ungenau als emotional beschreiben kann, blieb in allen Strömungen sehr vage, wenn man sie nicht sogar gänzlich mied – zumindest in den verbalen Äußerungen und in Programmnotizen.

Diese Problematik schien damals für mich unlösbar, und ich entschied mich, in elektronischer Musik einen Weg zu suchen, der meinem kompositorischen Anliegen am nächsten kam. Dieser Musik schenkte man schon seit einigen Jahren in Deutschland kaum Beachtung – sicherlich auch eine Reaktion auf den Altmeister Karlheinz Stockhausen. Hier hatte ich große Freiheit bei der Suche nach Möglichkeiten, die von vielen als kalt und leblos bezeichnete elektronische Musik mit musikalischem Ausdruck zu verbinden. Hier hatte ich die Möglichkeit, unabhängig von Schulen und Ideologien jede Komposition in ihrer unitären Gestaltung neu zu definieren und, angeregt durch viele Einflüsse, die vom Surrealismus eines Ives Tanguy bis hin zu Miles Davis reichten, zu komponieren. Die Welt des Klanges mit Mitteln des elektronischen Studios zu erforschen, faszinierte mich gleichermaßen wie auch die Möglichkeit, mit den klanglichen Ergebnissen immer wieder für mich neue musikalische Modelle zu erfinden, die dann zu ganzen Werken führten. Mit anderen Worten und im übertragenen Sinne: Für jedes Stück erfand ich ein neues Orchester. Dass ich auf diese Weise in Frankreich, das ja eine ganz andere Tradition und Haltung zur elektroakustischen Musik hat, viel größeren Erfolg als in Deutschland hatte, war eine logische Folge der vorhin beschriebenen Situation in der hiesigen Neue-Musik-Szene.

Noch absonderlicher war für mich der Avantgardebegriff und damit die Forderung, grundsätzlich immer Neues kompositorisch zu erfinden und weiterzuentwickeln. Hier wurden mehrfach sogar direkte Parallelen zur Wissenschaft gezogen, sowohl von Karlheinz Stockhausen als auch z. B. von Claus-Steffen Mahnkopf, der sich in die Theorie verstieg, die Zusammenführung der seiner Meinung nach ausschließlich zukunftsberechtigten Kompositionsstile von Bryan Ferneyhough (Komplexizismus), den Mahnkopf in direkter Tradition von Beethoven sieht, und dem Geräuschkomponisten Helmut Lachenmann käme dem Finden der Urformel des Kosmos gleich: nämlich der Zusammenführung von Quantentheorie und Gravitationslehre. Mahnkopf hatte wohl Stephen Hawking gelesen ...

Ausgehend von der musikhistorischen Maxime, nur die Veränderung des Bestehenden sei das eigentlich Wertvolle der Avantgarde, führte für mich zu einer paradoxen Situation. Dazu einige Beispiele. Bezogen auf die Entwicklungsschritte verschiedener Parameter der Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts kann man – stark vereinfacht – etwa dies erkennen:

1. Harmonik: Spätromantische Alterationsharmonik → Freie Atonalität (Zweite Wiener Schule) → Zwölftontechnik → Serialismus → Intuitive Musik (alles ist möglich) → Geräuschkomposition (Lachenmann) und Massenstrukturen (Xenakis) mit Aufhebung jeglicher harmonischer Bindung
2. Form und Struktur: Zyklische Strukturen (Sonatenhauptsatzform) → Aphorismus (Zweite Wiener Schule) → Momentform (Stockhausen) → Strukturen der musikalisch-formalen Zeitlosigkeit (Cage und Feldman; Minimalismus; Klanginstallation)
3. Musikalischer Ausdruck: Spätromantik (Subjektivität) → Klassizismus (Subjektivität/Objektivität) → Serialismus (noch mehr Objektivität) → Massenstrukturen/elektronische

Musik (noch viel mehr Objektivität) → Minimalismus und intuitive Musik (>anderes Hören<) → Klangkunst (individuell-subjektive Erfahrung des betrachtenden Hörers eines musikalischen Objektes)

Natürlich ist dies eine ironisch vereinfachende Darstellung. Trotzdem wird deutlich, dass die Möglichkeiten, noch etwas kompositorisch >grundsätzlich< Neues zu entdecken, immer mehr abnehmen bis zur Marginalität. Wenn Avantgarde verlangt, ausschließlich nur zu betretendes Neuland sei historisch wertvoll im Sinne einer Weiterentwicklung in der Kunstgattung Musik, dann wird Avantgarde zur Vermeidungskunst und damit letztendlich zur Farce: Wenn das Geräusch den Endpunkt der Entwicklung des Klanges darstellt, wenn die Verfügbarkeit aller denkbaren Formstrukturen vom einzelnen Klang eines La Monte Young bis zur Auflösung des Zeitbegriffs in Musik im Sinne von Cage reicht, wenn die musikalische Ausdrucksebene in Musik einer objektähnlichen Sachlichkeit weichen muss, dann wäre ein nächster Schritt im Sinne der Avantgarde nicht mehr möglich.

Anfang der 1990er Jahre empfand ich dies als grundlegende Krise in der Neuen Musik. Als Konsequenz daraus bildete sich bei mir als Komponist – einem Erfinder von Musik, wenn man so will – in den in der Folgezeit entstandenen Instrumentalwerken ein für mich immer wichtigeres Grundprinzip heraus, das damals in Deutschland eher mit Nichtbeachtung gestraft wurde, sich aber heute mehr und mehr zu einem *common sense* entwickelt: Das Diktat der Avantgarde ist für mich unbedeutend, im Mittelpunkt meiner kompositorischen Arbeit steht der Anspruch einer werkindividuellen künstlerischen Aussage. Auf den Punkt gebracht: Ideologie wird durch Individualität ersetzt. Die jeweilige kompositorisch-musikalische Aussage wird auf ihre Eigenqualität und entsprechende Sinnfälligkeit geprüft, die Frage des >grundsätzlich Neuen< wird hintangestellt. Diese Grundeinstellung ermöglichte mir kompositorische Freiheiten, die ich in der elektronischen Musik schon lange genoss. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium Stummfilm, insbesondere des expressionistischen Filmes eines Fritz Lang oder Friedrich Wilhelm Murnau, war ebenso möglich wie die Komposition des Gesamtkunstwerkes Oper, von dem ich bisher zwei herausbringen konnte.

Wir erinnern uns an Aussagen wie die, der *Prometeo* von Luigi Nono sei der Abgesang auf die Oper schlechthin. Andere behaupteten, die Gattung Oper sei im ausgehenden 20. Jahrhundert grundsätzlich nicht mehr möglich, nachdem der Versuch gescheitert war, ein neues Musiktheater in der Nachfolge Kagels als logische Folge der Weiterentwicklung von Oper zu institutionalisieren. Mittlerweile haben wir einen Boom an Uraufführungen neuer Opern. Es ist zur Zeit viel einfacher, eine Uraufführung als eine Wiederaufführung zu erleben. Dieser ungebrochene Trend scheint mir eine Bestätigung der Neuorientierung des überkommenen Avantgardebegriffs zu sein.

Dass eine Komposition sich viel mehr aus sich selbst heraus definieren muss und soll, ist als Wertkriterium heute nichts Ungewöhnliches mehr und geht einher mit einer jüngeren Generation von Komponisten, die viel unbekümmerter mit der Musikgeschichte und vor allem auch mit der Musik unserer Zeit umgeht. Die Grenzen zwischen U- und E-Musik sind durchlässiger geworden, die Bandbreite der Musikstile und die Experimentierfreudigkeit zum Beispiel im elektroakustischen Bereich ist enorm. Neue Musik zeigt sich ungemein vielschichtig und ist in ihren Randbereichen ausgefranst und ungemein variabel. Dieser Paradigmenwechsel ist in meinen Augen ein Gewinn, da musikalischer Ausdruck als künst-

lerischer Inhalt in der Musik neben vielen anderen wieder möglich geworden ist. Auch kann ich eindeutiger die Individualität des Komponisten erkennen, wenn die musikalische Auseinandersetzung mit einer Themenstellung in seinem Werk für mich plausibel und gemäß den Ansprüchen, die ich an jegliche Art Musik stelle, künstlerisch erfolgreich durchgeführt wurde.

Was bedeutet nun für mich als Komponist dieser Wandel in der Neuen Musik? Meine ersten elektronischen Kompositionen waren sicherlich sowohl Reaktion als auch Emigration. Die Musik der 1980er Jahre mit ihren Schulen und Ideologien blieb mir weitgehend fremd. Der Paradigmenwechsel, der sich im Laufe der 1990er Jahre vollzog, ist aus meiner Sicht ein Wandel, der die Chance bietet, dass Neue Musik wieder eine größere Nähe zum Publikum findet. Die Möglichkeit, die Qualität eines Werkes aus dem Werk selbst heraus und mit den individuellen Möglichkeiten eines jeden interessierten Hörers zu erkennen, werte ich als grundsätzlich positiv.

Vielfalt der Stile, große Bandbreite der Ausdrucksmöglichkeiten, individuelle Prägung der Kompositionen sowohl inhaltlich als auch bezogen auf Konzertformen, die über das traditionelle Musikleben hinausgehen, scheinen momentan den Status quo der Neuen Musik zu beschreiben. Dies ist aus meiner Sicht eine weit bessere Ausgangssituation des Komponierens – gerade auch für junge Künstler – als noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. – Ob meine Kompositionen eher der Kategorie Kontinuität oder der Kategorie Wandel entsprechen, kann ich im Rückblick aufgrund des zeitlichen Abstandes kaum sagen. Alle Kompositionen bilden eine Momentaufnahme meines künstlerischen Anliegens zu dem Zeitpunkt des Entstehens mit all den Einflüssen und Gedankenprozessen, die dabei eine Rolle gespielt haben. Diese ändern sich im Laufe der Jahre einschließlich der wachsenden Erfahrung. Deswegen scheint es mir wenig sinnvoll, in der Rückschau Kompositionen wegen neuer Perspektiven grundsätzlich in Frage zu stellen, da sie ja trotzdem wahr sind, einschließlich mancher Mängel, die mir erst jetzt deutlich werden. Natürlich entstehen bisweilen auch schwache Stücke, was ich allerdings relativ schnell erkenne, und dementsprechend ändere ich die Komposition oder ziehe sie zurück. Kompositionen, bei denen ich zweifle, lasse ich unberührt bestehen. Um so mehr, seitdem ich vor einem Jahr ein elektronisches Stück aus dem Jahr 1984 in einem Konzert in Leipzig wieder vorgestellt habe. *Visioni di Medea* – so der Titel – schien mir immer ein eher schwaches Stück zu sein. Die Wiederbegegnung nach fast zwanzig Jahren hat mich sehr überrascht, da ich nun mein Stück mit neuen Ohren erlebte und Inhalte entdeckte, die mir damals bei der Realisierung nicht bewusst waren. Heute kann ich sagen, dass *Visioni di Medea* zu meinen besseren Kompositionen aus dieser Zeit gehören.

Kontinuität und Wandel auf mich bezogen, könnte ich so beschreiben: Kontinuität insofern, als ich immer noch die gleiche Person bin, Wandel vielleicht im Interesse einer ständig neuen Positionsbestimmung – insbesondere dann, wenn ein neues Werk entsteht. Da jede kompositorische Aufgabe für mich ein Neubeginn ist, gibt es keine Wiederholungen bei meinen Werken. Wohl gibt es verschiedene Fassungen, die oftmals geänderten Aufführungsbedingungen geschuldet sind. Ich habe es jedoch grundsätzlich vermieden, nach einem gefundenen Muster Stücke – quasi am Fließband – zu produzieren. Demzufolge ist Wandel eine logische Folge meiner kompositorischen Arbeit.

Symposien A

Musikedition im Zeichen nationaler Identitäten

Helga Lühning (Bonn)

Einführung

Über das Deutsche in der Musikedition

Im Sommer 1810 schreibt Beethoven an seinen damaligen Hauptverleger, Gottfried Christoph Härtel, über seine Ideen zu »einer großen Spekulation«:

Ich bin nämlich gesonnen eine von mir authentisirte Auflage meiner sämtlichen Werke, & wenn wir einig werden; unter Ihrer Hauptfirma herauszugeben. [...] Ich würde jeden Bogen gegen ein Honorar worüber wir uns verstehen müßten genau nachsehen, hie & da Veränderungen anbringen, kurz meinerseits alles mögliche beitragen ein richtiges, correctes & permanentes Werk zu liefern; gegen dasselbe Honorar würde ich auch jene Compositionen die ich in der Folge herausgeben werde immer einige Zeit nach der Erscheinung für diese Sammlung liefern.¹

Beethoven wandte sich mit seiner Idee an einen großen, potenten Verlag, der sein Vertrauen hatte. Ideelle und kommerzielle Interessen mussten – damals wie heute – zusammenfinden, wenn man ein langfristiges Projekt durchhalten will. Aber Beethoven wusste natürlich auch, dass der Verlag Breitkopf & Härtel schon zwei recht erfolgreiche sogenannte Gesamtausgaben, *Œuvres complètes*, begonnen hatte, nämlich 1798 für Mozart und ein Jahr später für Haydn.

Die Mozart-Ausgabe war in drei Abteilungen gegliedert: 1. »Klaviersachen« – wir würden heute sagen: Klaviermusik und Kammermusik mit Klavier; 2. »Partituren größerer Werke als: Opern, Cantaten, Kirchenstücke etc.«; 3. »Sinfonien, Konzerte und Kammermusik ohne Klavier«. In der zweiten, der vokalen Abteilung, erschienen nur vier Werke: das Requiem, *Don Giovanni* und die beiden Messen. Später kamen noch zwei Hefte Konzertarien, jedoch nur im Klavierauszug, dazu. Dagegen wurden in den beiden instrumentalen Abteilungen bis 1808 zusammen immerhin 37 Hefte mit ungefähr 200 Werken veröffentlicht. Eindeutig, dass die Instrumentalmusik und hier besonders die Kammermusik Priorität hatte. Das verwundert nicht, denn es entsprach der Verlagspraxis der Zeit: Gedruckt wurde

¹ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Brief Nr. 464.

in Deutschland, wie zuvor im 18. Jahrhundert, fast nur Instrumentalmusik. Größere Vokalwerke, insbesondere Opern, erschienen, wenn überhaupt, nur im Klavierauszug und auch dort selten vollständig.

Die Gewichtung der vokalen und instrumentalen Gattungen – für das Gesamtwerk Mozarts vollkommen unangemessen – entsprach dem Schaffen Beethovens sehr gut, so dass Beethoven wohl glaubte, der Verlag könne als drittes, ähnlich gegliedertes Projekt nun die ›Œuvres complètes de Louis van Beethoven‹ starten. Härtel winkte jedoch ab, vor allem, weil die Verlagsrechte an Beethovens bereits zahlreich gedruckten Kompositionen zu weit verstreut waren. Auf dieses Problem stieß derselbe Verlag Breitkopf & Härtel später, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erneut, als er zum großen Motor für die Idee der Gesamtausgaben wurde. Inzwischen waren allerdings viele Rechte verfallen, und kleinere Verlage beugten sich dem Interesse an den nationalen Monumenten, als die Gesamtausgaben nun erschienen.

Zurück zu Beethoven, dessen Gesamtausgaben-Idee noch eine andere Quelle hatte: nämlich die geradezu modisch gewordene Publikationsform der ›Sämtlichen Schriften‹ in der Literatur. »vielleicht könnten sie mir eine Ausgabe Von Göthe's und Schillers Vollständigen Werken zukommen lassen – Von ihrem litterarischen Reichthum, geht so was so bey ihnen ein, und ich schike ihnen denn für mancherley D. g. etwas, Was ausgeht in alle Welt – [...] da sie dieselben so bloß nur aus ihrer literarischen schatzkammer Ausschütten zu brauchen, so machen sie mir die größte Freude damit«, schreibt er ein Jahr vorher, im Sommer 1809, an Härtel.² Ein ähnliches Konzept wie das der berühmten Cotta-Ausgabe, für die Goethe viele ältere Werke überarbeitet und gewissermaßen schon in die Fassung letzter Hand gebracht, andererseits aber auch einen beträchtlichen Anteil von Erstveröffentlichungen zur Verfügung gestellt hatte (z. B. den *Faust*) – ein ähnliches Konzept stellte Beethoven sich für seine ›sämtlichen Werke‹ offenbar auch vor. Er wollte jeden Druckbogen »genau nachsehen und hie und da Veränderungen anbringen«. Aber vor allem wollte er selbst sozusagen als Autor und Editionsleiter in Personalunion eine von ihm »authenticisirte Auflage« seiner Werke herausgeben und »alles mögliche beitragen [um] ein richtiges, correctes & permanentes Werk zu liefern«.

Eine Gesamtausgabe kam auch nach diversen Verhandlungen mit Hoffmeister, Steiner, Peters, Matthias Artaria, Schlesinger und Schott nicht zustande.³ Aber Beethoven hat die Vorstellung immer mit sich getragen und auch für etliche Vorleistungen gesorgt: Er hat die Vergabe der Opuszahlen selbst bestimmt, dadurch zugleich auch die Bezeichnung als Opus nobilitiert und ein sichtbares Zeichen für eine prägnante, vom Autor bestimmte Werkvorstellung gegeben. Darüber hinaus wurde mit den Opus-Zahlen eine ›offizielle‹ Chronologie festgelegt, so dass auch die ersten Werkverzeichnisse schon zu Beethovens

2 Ebd., Brief Nr. 395. – Welche Schiller-Ausgabe er meinte, ist nicht ganz klar. Von Goethes Werken war die Göschen-Ausgabe damals fast vollständig; einzelne Bände aus ihr hatte Beethoven bereits benutzt. Die 13-bändige Cotta-Ausgabe erschien von 1806 bis 1810. Er bekam die gewünschten Ausgaben übrigens nicht. Im nächsten Brief fragte er nach dem Preis, und in seinem Nachlass befanden sich andere, spätere Ausgaben.

3 Vgl. Otto Jahn, »Beethoven und die Ausgaben seiner Werke«, zuerst in: *Grenzboten* (1864), dann in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1867, S. 271–337, hier besonders S. 283ff.

Lebzeiten erstellt wurden. Im Übrigen entstand wenn schon kein Druck, so doch wenigstens eine relativ vollständige, prachtvolle Abschrift seiner Kompositionen⁴ – überwiegend nach den ersten gedruckten Ausgaben, also mit einem recht zuverlässigen Notentext. Aber vor allem hat Beethoven die Veröffentlichungen seiner Kompositionen stets sorgfältig überwacht. Als ›Originalausgaben‹ bezeichnet man, im Unterschied etwa zum Sprachgebrauch in der Germanistik, nur solche Ausgaben, die er selbst herausgegeben hat. Beethoven selbst ist also, auch ohne dass er sein Ziel einer Gesamtausgabe verwirklicht hat, der erste – kritische – Herausgeber der Werke Beethovens.

*

Für die musikwissenschaftliche Edition hat Beethoven die Grundlagen geschaffen und die Richtung gewiesen – einerseits durch die kompositorischen Strukturen und den Anspruch seiner Werkidee, andererseits aber auch durch die editorische Präsentation seiner Musik. Er prägte die Vorstellung von einem Autor, der die bestimmte und endgültige Fixierung seiner Werke vorlegt, und zwar nicht nur im primären Text der Noten, sondern auch in den Ausführungsanweisungen bis hinein in die Details der Artikulation und der Agogik. Überspitzt gesagt: Beethoven komponiert nicht (mehr) in erster Linie für die Aufführung seiner Musik, sondern für deren Verbreitung und Fixierung durch den Druck. Die zuvor immer noch lebendige Wechselwirkung zwischen Komposition und Aufführung wird eingestellt, die Gewichte zu Gunsten des Textes und zu Ungunsten der Praxis verschoben. Die Prämisse der historisch-kritischen Editionen, dass es »zum Wesen musikalischer Werke [gehöre], eine Gestalt anzunehmen, die als Realisierung der Komponistenintention in einer authentischen Fassung erscheint«, ist nicht, wie Carl Dahlhaus meint, eine Erbschaft des 19. Jahrhunderts,⁵ sondern sie setzt ganz konkret bei Beethoven an.

Das hängt mit der zweiten Wurzel der Musikedition zusammen: der Orientierung an der Instrumentalmusik. Nicht in der Vokalmusik, sondern nur in der instrumentalen Komposition – wiederum entscheidend durch Beethoven und in den von ihm geprägten Gattungen – bildete sich ein Werkbegriff, der nach immer genaueren Notierungspraktiken verlangte, so dass der Notentext das Werkganze, die Komposition und ihre klangliche Darstellung, fast so genau bezeichnet wie der Worttext ein literarisches Werk. Die Vokalmusik, insbesondere die Oper mit ihren eigenen, ganz anderen Regeln blieb dabei ziemlich unbeachtet. Das war deshalb möglich, weil sie in Deutschland eben nicht das gleiche Gewicht hatte wie die scheinbar ›absolute‹, die instrumentale Musik. Seinem *Fidelio* hat Beethoven keine Opuszahl verliehen, und er hat ihn auch nicht drucken lassen!

Man stelle sich einmal vor, Rossini hätte den Plan zu einer Gesamtausgabe seiner Werke gefasst. Was hätte er wohl edieren können, was dem Ziel seiner Musik, der Aufführung – auch unter ständig wechselnden Aufführungsbedingungen – adäquat gewesen wäre? Eine Fixierung des Notentextes à la Beethoven existierte nicht nur nicht, sondern sie wäre geradezu kontraproduktiv gewesen. Warum hätte man den musikalischen Part einer Oper, der

4 Die sogenannte Rudolphinische Abschrift befindet sich heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

5 Carl Dahlhaus, »Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien«, in: *FAM* 25 (1978), S. 19 bis 27, hier: S. 24f.

selbst mit detaillierten Ausführungsanweisungen, Gesangsverzerrungen und klanglichen Festlegungen doch nur Teil der ganz anderen Maximen folgender Theaterdarstellung ist, in ein solches Korsett zwingen sollen? Nach seinem Ausstieg aus der aktiven Opernproduktion, als das ›Werk‹ ja quasi abgeschlossen vorlag, hätte Rossini noch fast vierzig Jahre lang Zeit gehabt, sich über seine ›letzte Hand‹- Fassungen Gedanken zu machen. Doch für ihn wäre ein solches Projekt vollkommen abwegig gewesen. Für die Oper war der gesamte Vorstellungsraum, der sich an der deutschen Instrumentalmusik und an der deutschen Werkästhetik entwickelt hatte, unangemessen.⁶

Die Probleme, die sich daraus für die Opersedition ergeben, sind nicht aus der Welt, sondern sie stellen sich nach wie vor.⁷ Die Rossini-Ausgabe⁸, an der nun seit 25 Jahren zielstrebig gearbeitet wird, kann die historischen Konstellationen erforschen, die verschiedenen Fassungen beschreiben, ordnen und bewerten, aber sie kann für die Opern prinzipiell keinen endgültigen Text präsentieren – selbst dann nicht, wenn ein Stück, eine Oper, eine Arie nur in einer einzigen Version existiert. Die Komposition, das vom Autor Gemeinte und die Fixierung durch den Druck widersprechen sich nach wie vor – jedenfalls nach dem Verständnis, das aus den Traditionen der deutschen Musikedition erwachsen ist.

*

Rossini und die Oper seien hier nur als gewichtiges Beispiel für alle diejenigen historischen Positionen, Gattungen und Praktiken der musikalischen Erfindung bezeichnet, die sich dem Mainstream der deutschen klassizistischen Musikedition eigentlich widersetzen müssten, wie etwa der gesamte Bereich der barocken Musik einschließlich der Johann Sebastian Bachs und wie wohl auch die Musik der meisten nicht-deutschen Komponisten, über deren Edition im Folgenden zu sprechen sein wird. Zuvor möchte ich aber noch die beiden anderen historischen Entwicklungsphasen markieren: die großen Editionen des 19. Jahrhunderts und den Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg.

Mit der *Vollständigen kritischen Ausgabe aller Werke Bachs* wurde der große Sprung von der Ausgabe letzter Hand zur historisch-kritischen Edition vollzogen. Die Bach-Gesamtausgabe richtet sich nicht mehr auf den Autor als Subjekt, sondern auf einen objektivierbaren Gegenstand, auf historische Dokumente. In ihrem Programm heißt es:

In diese Ausgabe sollen alle Werke Bachs aufgenommen werden, welche durch sichere Ueberlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind. Für jedes wird wo möglich die Urschrift oder der vom Componisten selbst veranstaltete Druck, wo nicht, die besten vorhandenen Hilfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritisch gesichtete Ueberlieferung beglaubigte echte Gestalt herzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen.⁹

6 Wenn Dahlhaus, »Zur Ideengeschichte«, S. 25, meint, in der Oper sei das Werk »streng genommen nichts als ein Inbegriff von Möglichkeiten der Realisierung [...], die in der Wirkungsgeschichte nach und nach zutage treten«, dann geht er bereits wieder von dem Werkbegriff aus, den er ein paar Zeilen zuvor gerade selbst infrage gestellt hatte.

7 Siehe dazu *Opersedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*, hrsg. von Helga Lühning und Reinhard Wiesend (= Schriften zur Musikwissenschaft 12), Mainz 2005.

8 Gioacchino Rossini, *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, Mailand 1979ff.

Man spürt die Hand der Altphilologen, die von den romantischen Bach-Exegesen abstrahieren möchten und die Quellen nach den gerade gewonnenen neuen Methoden der klassischen Philologie prüfen wollen. Die Klangwirklichkeit der Musik wird weitgehend ausgeklammert. Hier geht es nicht um Werkvorstellungen oder um das Verhältnis zwischen Komposition, Notation und Ausführung, sondern um Dokumente und Texte, deren »authentische« Gestalt nach bestimmten Regeln zu ermitteln ist. Folglich bilden auch die Differenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik oder zwischen den autographen Kompositionsniederschriften, den für die Aufführungen hergestellten Materialien und den von Bach in Druck gegebenen Opera kein gravierendes Hindernis. Das Objekt wird in die zeitliche Ferne gerückt, damit der »neutrale«, wissenschaftliche Zugriff möglich wird.

Auch bei der Beethoven-Gesamtausgabe, die nun zwischen 1862 und 1866 in bewundernswert kurzer Frist erscheint, geht es nicht um Kompositionen, über deren Verständnis, Interpretation und Klangwirklichkeit man streitet, sondern um historische Objekte, die zu dokumentieren sind. Und die Mozart-Gesamtausgabe, die Otto Jahn noch für ein Ding der Unmöglichkeit gehalten hatte,¹⁰ schwamm, als sie 1876 begann, bereits auf der Mode der Gesamtausgaben, die sich nun auch der Musikedition bemächtigte. Auch sie hatte mit der Konsistenz der Texte offenbar kein Problem, obwohl sie ja, ganz anders als die Beethoven-Gesamtausgabe, überwiegend mit handschriftlichen, autographen Quellen auskommen und den größten Teil von Mozarts Schaffen überhaupt erst erschließen musste. Für die Opern war es dabei von ungeahntem Vorteil, dass sie dank Mozarts frühem Tod alle nur in höchstens zwei authentischen Fassungen existieren, so dass man sich über die Endgültigkeit der überlieferten Niederschriften und über die Wandlung, die eine Komposition vom handschriftlichen, für eine bevorstehende, spezielle Aufführung notierten Text zum zeitlosen, unvergänglichen und unwiderruflichen gedruckten Werk vollzieht, keine grundsätzlichen Gedanken zu machen brauchte.

Man kann das letzte Drittel des 19. und den Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, die Jahrzehnte, die ja auch die der Biographen sind, als die Epoche der Gesamtausgaben ansehen. Jeder Verlag reservierte sich einen Komponisten; mindestens 25 Gesamtausgaben wurden begonnen.¹¹ Und selbst für die »Kleinmeister«, deren Gesamtschaffen sich unmöglich darstellen lässt, wird mit den Reihen *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, *Denkmäler Deutscher Tonkunst* und *Das Erbe Deutscher Musik* noch der Rahmen für eine Art Gesamtschau geschaffen, die sich, noch offenkundiger als die Gesamtausgaben, als nationale Monumente präsentieren. »Die Ausgaben des 19. Jahrhunderts waren Ausdruck eines nationalen Kulturbewußtseins – vor allem dort, wo die Idee der Gesamtausgabe zuerst und am wirksamsten Gestalt annahm, also im Deutschland Joh. Nikolaus Forkels, Philipp

9 Zitiert nach Jahn, »Beethoven«, S. 281.

10 Jahn, »Beethoven«, S. 279: »Auch mit M o z a r t steht es nicht anders [als mit Haydn]. Wie groß auch die Verbreitung ist, welche zahlreiche Werke fast aller Gattungen gefunden haben, wie weit und tiefgreifend ihr Einfluß, wie allgemein noch heute ihre Popularität ist: wollte man die 626 Compositionen [...] in einer Gesamtausgabe vereinigen, eine Anzahl von Liebhabern und Sammlern würde sich für dieselbe finden, aber schwerlich ein Publikum.« So Jahn, »Beethoven«, 1864!

11 Vgl. Dietrich Berke, Art. »Denkmäler und Gesamtausgaben«, in: *MGG* 2, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1994, Sp. 1114f.

Spittas und Friedrich Chrysanders, Deutschland auf dem Wege zur nationalstaatlichen Einheit. Sie waren Ausdruck eines Historismus, der wenigstens als Entdeckerfreude seine Unschuld noch nicht verloren hatte.«¹² Doch nur einige wenige dieser großen Editionsprojekte bildeten eine Art Kanon der wissenschaftlichen Edition, der die Richtlinien bestimmte und als wissenschaftliche Leistung zur Grundlage für die Musikwissenschaft, für den Musikbetrieb und für weitere Ausgaben wurde: an erster Stelle die Bach-Gesamtausgabe und in ihrer Folge die Händel-, Beethoven-, Mozart-, Schubert- und die Schütz-Ausgabe – ein Museum der deutschen Musikgeschichte.

*

Nach dem Zweiten Weltkrieg, nach den furchtbaren Zerstörungen, in der großen humanitären und materiellen Not erwuchs ein heute kaum mehr nachvollziehbares Bedürfnis, Halt, Überlebenshilfe und Glückserfahrungen im scheinbar unzerstörbaren Gedächtnis für die Kunst, für Literatur und Musik zu suchen. Aus dieser Bewegung heraus und auch aus dem Bestreben, zu retten, was den Krieg überlebt hatte, entstand eine neue Welle von Gesamtausgaben-Projekten. Und wieder waren deutsche Musikwissenschaftler und Verleger die Initiatoren. Die alten Gesamtausgaben, ihre Qualitäten und ihre Mängel bildeten die Grundlage für neue Forschungsansätze, die nun zugleich den gewandelten Ansprüchen der Wissenschaft und der Praxis genügen sollten. Wieder setzte (ab 1950) die Edition der Werke Johann Sebastian Bachs Maßstäbe. Neue Ausgaben der Kompositionen von Mozart, Händel, Beethoven, Schubert und Lasso und in den beiden letzten Jahrzehnten von Schumann, Brahms, Weber und Mendelssohn folgten, Gesamtausgaben der Werke Glucks, Haydns und Wagners wurden in Angriff genommen. Mit Schönberg, Hindemith und Eisler kamen erstmals auch Komponisten des 20. Jahrhunderts in den Kreis der wissenschaftlichen Editionen. All diese Projekte wurden in Deutschland angesiedelt – unabhängig davon, ob es sich um deutsche Komponisten handelt. Und wieder wurden die Gesamtausgaben zu einer spezifisch deutschen Leistung der Musikwissenschaft.

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Landschaft der Editionen verändert. Die deutsche Editionsarbeit wird – zumindest quantitativ – von der amerikanischen überflügelt. Viele Ausgaben älterer Musik, Denkmäler- und Faksimile-Reihen haben ihre wissenschaftlichen Zentralen in den USA. Auch in den europäischen Ländern wurde eine ganze Anzahl neuer Editionsprojekte ins Leben gerufen. Zwar orientieren sie sich auf verschiedenen Ebenen an der deutschen Philologie. Doch gehen sie zwangsläufig andere Wege – bedingt durch ihre Geschichte (ehemaliger Ostblock), durch ihren Gegenstand (die Epoche, die Gattung) oder durch das zu erforschende Neuland (Musik des 20. Jahrhunderts).

12 Ludwig Finscher, »Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben«, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente, München 1980, S. 193–198, hier: S. 193.

Christian Martin Schmidt (Berlin)

Musikedition nur im Zeichen nationaler Identität?

Der Titel dieses Symposions bedarf der einführenden Erläuterung. Beide Begriffe, der der Musikedition einerseits und der der nationalen Identität andererseits, sind sehr weit gefasst und müssen auf das gemeinte Maß zurückgeführt bzw. generell in Frage gestellt werden, um sinnvoll in die Selbstreflexion von Editoren einsteigen zu können, auf welche dieses Symposium wohl abzielt. Mit Musikedition sind natürlich die wissenschaftlichen Einrichtungen und deren Produkte gemeint, die mit unendlicher Mühe und philologischer Akribie an den musikalischen Gesamtausgaben erarbeitet werden. Gemeint ist also nicht die Musikedition insgesamt, vor allem nicht die unübersehbar vielen eigenveranstalteten Musikdrucke der Verlage. Diese wären gewiss auch der näheren Überlegung wert, wozu es mit den bislang noch allzu spärlichen Studien zur Geschichte und Veröffentlichungspolitik der Musikverlage immerhin einige vielversprechende Ansätze gibt. Denn es liegt auf der Hand, dass die Entwicklung der Gesamtausgaben ohne die tatkräftige Unterstützung und Motivierung durch die Verlage, damals im 19. Jahrhundert vor allem durch das Verlagshaus Breitkopf & Härtel in Leipzig, überhaupt nicht in Gang gekommen wäre. Und ohne die Verlage und deren vielfältige Investitionen – das sollte nicht vergessen werden – ist auch gegenwärtig keine Gesamtausgabe zu realisieren. Keiner von uns heute kann es Friedrich Chrysander nachtun. Nun mag man einwenden, dass für eine solche Untersuchung der Publikationspolitik der Musikverlage eher volks- oder betriebswirtschaftliche Gesichtspunkte ausschlaggebend sind; und deren grundlegende Bedeutung soll auch nicht bestritten werden. Es wäre aber naiv anzunehmen, dass die volkswirtschaftlichen oder allgemeiner: die ökonomischen Gesichtspunkte nicht auch für wissenschaftliche Gesamtausgaben von fundamentaler Bedeutung sind – in Zeiten der Sparpolitik der öffentlichen Hand kann das von niemandem übersehen werden.

Noch viel sperriger ist – wie jedermann bewusst – der Begriff ›Nation‹. Wie ist er zu fassen, als Volk, als Sprach- oder Kulturgemeinschaft oder als pure Staatsangehörigkeit, die ja heutzutage oft genug nur deshalb gewechselt wird, um in der Nationalmannschaft des erkorenen Landes sportliche Ehren erringen zu können. Der Versuch einer praktikablen Definition, der den Volkskundlern seit jeher schier unüberwindbare Probleme gemacht hat, scheint im Zeitalter der fortschreitenden Globalisierung mehr oder weniger in den Hintergrund zu geraten, und vielleicht ist das auch gut so. Interessant aber – und für unsere Überlegungen gewiss von Bedeutung – ist die Tatsache, dass der Begriff der Nation im emphatischen Sinne zur gleichen Zeit aufkam wie einerseits die zentrale Rolle der Verlage innerhalb des Musikbetriebs und andererseits – wenn auch mit einiger Verzögerung – das Gesamtausgabenwesen. Die übersteigerte Idee der Nation ist gewiss das missratenste Kind des 19. Jahrhunderts, das an seinem Anfang das Aufblühen der Musikverlage und in seiner Mitte die Entstehung der musikalischen Gesamtausgaben zeitigte.

Vollends schwierig wird namentlich im 20. Jahrhundert die Zuordnung von Personen zu Nationen, jedenfalls von solchen Personen, die oft gereist und umgezogen sind wie notge-

drungen viele Komponisten und Musiker; unter dieser Schwierigkeit leiden vor allem Verfasser von Lexika, in deren Richtlinien die nationale Zuordnung der Personenstichworte festgeschrieben ist. Arnold Schönberg ist dafür ein besonders prägnantes Beispiel. Bei ihm verzeichnet die letzte Auflage des Riemann-Lexikons: österreichischer Komponist, und dies ungeachtet der Tatsache, dass Schönberg niemals österreichischer Staatsangehöriger gewesen ist. Nach der Geburt in Wien war er des Vaters wegen Ungar, dann ab 1918 der Mutter wegen Tscheche, dann ab 1926 der Professur an der Akademie der Künste in Berlin wegen – wie der Pass verzeichnet – »preußischer Staatsangehöriger und somit Deutscher«, dann ab 1933 der erzwungenen Emigration wegen wieder Tscheche und Anfang der 1940er Jahre schließlich Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika. Dennoch kann inhaltlich gegen jenen Eintrag im Riemann-Lexikon kaum etwas eingewendet werden: Schönberg sprach wie ein Österreicher, dachte wie ein Wiener, hasste seine Geburtsstadt usf. Doch war der Kulturhorizont eines österreichischen Intellektuellen damals ein anderer als heutzutage. Mit der Zwölftontechnik, so verkündete Schönberg in den Zwanziger Jahren, sei die Vorherrschaft der »deutschen« Musik für die nächsten 100 Jahre gesichert, nicht die der österreichischen. Dieses Bekenntnis zur deutschen Musik durch den Österreicher und Juden Arnold Schönberg zeigt aber, dass wir in den weiteren Überlegungen auf den Begriff der Nation keineswegs verzichten können.

Ein ähnliches Bekenntnis wie das Schönbergs findet sich einige Jahre später in der offen und offensiv vertretenen Auffassung der deutschsprachigen Emigranten in Kalifornien: Ganz unabhängig von Metier und politischer Haltung waren sich – um nur ein paar Namen zu nennen – Thomas Mann, Bertolt Brecht, Arnold Schönberg, Hanns Eisler oder Theodor Wieselgrund Adorno einig in der Überzeugung, das Fanal der deutschen Kultur hochhalten zu müssen, um ihm nach der erhofften Niederlage des Unheilsystems der Nationalsozialisten auch in Mitteleuropa wieder Geltung zu verschaffen. Ganz anders wiederum ist das Nationalverständnis derjenigen Editoren zu interpretieren, die Mitte des 19. Jahrhunderts die Gesamtausgaben der großen Meister ins Leben riefen. Sie waren keinesfalls Nationalisten, die vordergründig deutsche Musik propagieren wollten, sondern strebten vielmehr danach, große Musik von Weltrang in angemessener Form vollständig zu verbreiten. Und doch galt es ihnen zum Teil unausgesprochen und vielleicht ganz unbewusst als selbstverständlich, dass Musik von Weltgeltung eigentlich nur deutsche Musik sein könne, eine Überzeugung, zu der ihnen allerdings auch Bach, Beethoven, Händel und Mozart allen Anlass gaben.

Meine einleitenden Bemerkungen dürften deutlich gemacht haben, dass, verbleibt man auf der Begriffsebene von Nation, eine strukturierte Argumentation und Diskussion kaum möglich sein kann. Es würde sich ein wahrscheinlich kontroverser Austausch von zufälligen Beobachtungen und subjektiven Meinungen ergeben, die nur zur Verwirrung führen. Aufs Neue bestätigt sich der kluge Satz aus *Der Fall Gütersloh* von Heimito von Doderer: »Kein Problem ist ja auf der Ebene lösbar, auf der es angetroffen wird.«¹

Verschieben wir also unsere Perspektive auf eine andere, eine allgemeinere Ebene, auf welcher die Frage nach dem Verhältnis zwischen Edition und nationaler Identität deutlicher werden kann, weil sie nichts anderes als einen Teilbereich davon ausmacht. Der Begriff,

1 Heimito von Doderer, *Der Fall Gütersloh*, Wien 1960, S. 5.

auf den ich abziele, ist der der ideenpolitischen Funktion von Editionen. Ich schließe damit an einen Vortrag an, den der Germanist Walter Jaeschke² genau mit diesem Titel im Rahmen einer Ringvorlesung der Freien Universität Berlin im Wintersemester 1995/1996 gehalten hat und dem mein Text vielerlei Anregungen verdankt. Voraussetzung für diesen Begriff ist die wohl kaum zu bestreitende Annahme, dass Editionen über den rein wissenschaftlichen Charakter und Inhalt hinaus in den wissenschaftlichen wie gesellschaftlichen ›Streit der Ideen‹ eingreifen, dass sie also – gewollt oder ungewollt – Einfluss auf das Denken und das gesellschaftliche Handeln nehmen. Man mag einwenden, dass dieser Begriff allein auf literarische und philosophische Schriften angewandt werden könne, auf die sich auch Jaeschke ausschließlich bezieht. Ich meine aber, dass bereits die Wiedererweckung eines bislang unbekannten oder vernachlässigten Komponisten durch eine Edition und die damit verbundene Aufführbarkeit von dessen Werken durch die erstmals edierten Noten eine Tat innerhalb des ›Streites der Ideen‹ sind, jedenfalls wenn man davon ausgeht, dass das musikalische Denken und die musikalische Praxis Anteil an jenem Ideenstreit haben. Auf alle diejenigen gewendet, die eine Edition beginnen und über lange Jahre hin durchhalten: also die Editoren selbst, die Verlage, die Geldgeber, heißt das, dass sich die pur wissenschaftliche Tätigkeit mit einem überwiegend außerwissenschaftlichen Interesse verbindet, nämlich dem Interesse, in die geistige Auseinandersetzung einer Zeit einzugreifen und das gesellschaftliche Bewusstsein zu verändern. Die ideenpolitische Funktion von Editionen ist also mit dem – verkürzt ausgedrückt – Editoreninteresse verbunden, auf das ich mich im Folgenden konzentrieren möchte.

Geht man systematisch vor, so wäre das Editoreninteresse zwischen zwei Extremen angesiedelt: nämlich einem Editor einerseits, der sich selbstvergessen, ja interesselos auf die Sache konzentriert und ohne einen Blick auf eine allgemeine Notwendigkeit oder eine Zweckbestimmung allein in der Bekanntmachung eines unbekannten Faktums einen Sinn sieht; das andere Extrem wäre durch einen Editor gegeben, der allein ein Argument innerhalb eines Meinungsstreits vorträgt und publiziert, ohne der Bekanntmachung wie dem Gegenstand als solchem Wert beizumessen. Beide Extreme dürften in Reinkultur kaum je anzutreffen sein. So ist beispielsweise – um mit dem zweiten Fall zu beginnen – nur selten ein Editor anzutreffen, der einen Text nur deshalb herausgibt, um durch die Ausstellung von dessen mangelhafter Qualität und dessen Nutzlosigkeit etwa der vielleicht allzu breiten Rezeption des Autors entgegenzutreten; dies lässt sich auf anderem – und einfacherem Weg – leichter bewerkstelligen. Auch für den ersten Fall lässt sich kein widerspruchsfreies Beispiel finden, doch hat der Gedanke an die Wertfreiheit von Wissenschaft trotz aller schlüssigen Widerlegungen nach wie vor – auch unter Editoren – eine gewisse Attraktivität bewahrt. Er bleibt ein idealistischer Traum, der in einem Text von Gotthold Ephraim Lessing eine besonders schöne Darstellung findet. 1778 formuliert er in einem Brief an den Herrn Pastor Goeze in Hamburg eine Eigenbestimmung als Bibliothekar – er hätte auch Editor schreiben können:

2 Walter Jaeschke, »Ideenpolitische Funktion von Editionen«, in: *Die Funktion von Editionen in Wissenschaft und Gesellschaft*, hrsg. von Hans-Gert Roloff (= Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft 3), Berlin 1998, S. 11–25.

Ein andres ist ein Pastor: ein andres ein Bibliothekar. [...] der Pastor und der Bibliothekar verhalten sich gegen einander, wie der Schäfer und der Kräuterkenner. Wenn ich – ich nämlich als Bibliothekar – nun unter den mir anvertrauten Schätzen etwas finde, von dem ich glaube, daß es nicht bekannt ist: so zeige ich es an. Vors erste in unsern Katalogen; und dann nach und nach, so wie ich lerne, daß es diese oder jene Lücke füllen, dieses oder jenes berichtigen hilft, auch öffentlich: und bin ganz gleichgültig dabey, ob es dieser für wichtig, oder jener für unwichtig erklärt, ob es dem einen frommet, oder dem andern schadet. Nützlich und verderblich, sind eben so relative Begriffe, als groß und klein.³

Aber selbst in diesem scheinbar so schlüssigen Plädoyer für die Wertfreiheit der Edition deuten sich Motivationsmomente an, die uns allen als Argumentationshilfe für die Durchführung eines Projektes bekannt sind: Das Füllen einer Lücke bzw. die Berichtigung eines Irrtums. Es wäre zu weit gegangen, wollte man beides allein dem Interesse an außerwissenschaftlicher Wirksamkeit zuschlagen. Das gilt insbesondere für die Berichtigung eines Irrtums, die der Wahrheitsfindung dient und somit sehr wohl auch einer wissenschaftlichen Ethik allein verpflichtet sein kann; aber auch das Füllen der Lücke kann intern wissenschaftlich begründet werden, wenn es um ein grundsätzlich auf Vollständigkeit und Lückenlosigkeit angelegtes System geht wie das des Bibliothekars als Kräuterkenner. Dies aber gilt für die Geisteswissenschaft und die Musikwissenschaft nicht. Unsere Kenntnis und Aufarbeitung der musikhistorischen Quellen, Dokumente und Fakten ist notwendigerweise unvollständig, und will man sich daran machen, eine Kenntnislücke mit großem Aufwand zu schließen, so wird man zuerst überzeugend darlegen müssen, dass diese Lücke auch wirklich ein Desiderat darstellt, zwei Wörter, die keinesfalls als Synonyme gebraucht werden sollten. Ein Desiderat wiederum kann sowohl dem wissenschaftlichen als auch dem Interesse an Außenwirksamkeit zugeordnet werden. So wäre zum einen eine Edition vorstellbar, die Auskunft gibt über ein bislang in der kompositionstechnischen Entwicklung fehlendes Glied und somit eine lückenlose Geschichtsschreibung ermöglicht. Zum anderen aber kann sich eine Edition mit deutlich wirkungsorientierter Intention der Präsentation ästhetisch besonders wertvoller oder besonders schöner Kompositionen verschreiben, die den Musikliebhabern keinesfalls vorenthalten bleiben sollen.

Die Bestimmung und Interpretation des Editoreninteresses, in dem sich mehrere Motivationen verbinden können, ist also keineswegs einfach, lässt sich aber innerhalb des vorgeschlagenen Koordinatensystems durchaus bewerkstelligen: Zumeist wird eindeutig klar, an welchem Ort zwischen den beschriebenen Extremen eine Ausgabe angesiedelt ist und welche Motive die Initiatoren der Edition beflügelt haben. Ich gebe dafür drei Beispiele und wähle aus Gründen der mir verfügbaren Informationen diejenigen drei Ausgaben, an denen ich persönlich beteiligt war oder bin.

Beginnen wir bei dem vergleichsweise einfachsten Fall, der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*. Hier gab es bereits eine Vorläuferin im 19. Jahrhundert, die

3 [Lessing,] *Eine Parabel. Nebst einer kleinen Bitte, und einem eventuellen Absagungsschreiben an den Herrn Pastor Goeze, in Hamburg*, Braunschweig 1778, Abschnitt »Die Bitte«, S. 11f.

von Julius Rietz zwischen 1874 und 1877 vorgelegte Werkausgabe, die allerdings im wissenschaftlichen Anspruch weit hinter der Bach-, Beethoven- oder Mozart-Ausgabe zurückstand und dementsprechend auch nur bescheiden *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe* hieß. Die Geschichte der zunehmenden Ächtung von Mendelssohn, die im Verbot seiner Werke im Dritten Reich gipfelte, brauche ich nicht zu wiederholen. Die Einsicht aber, dass hier ein großer Komponist aus wesentlich sachfremden Gründen vernachlässigt worden war, dass eine Wiedergutmachung aus sachlichen und historischen Gründen zwingend erforderlich war, setzte sich im Deutschland der Nachkriegszeit erst spät und mehr als zögerlich durch. Es ist bemerkenswert, dass man zuerst in der DDR auf diese kulturpolitische Bringschuld aufmerksam wurde und 1960 mit einer – im wissenschaftlichen Standard freilich kaum hinreichenden – Gesamtausgabe begann. In der Bundesrepublik nahm man das zunächst eindeutig politische Problem Mendelssohn noch später wahr, für alle Öffentlichkeit erst im Jahre 1972, als zum einen die bahnbrechende Habilitationsschrift über den Komponisten Mendelssohn und dessen Kammermusik von Friedhelm Krummacher erschien und zum anderen Carl Dahlhaus in Berlin den weit ausstrahlenden Kongress mit dem bezeichnenden Titel »Das Problem Mendelssohn« organisierte. Vollständig eingelöst ist aber das ideenpolitische Interesse oder anders gesagt: die nationale Verpflichtung zur Rehabilitierung des vermeintlichen Juden Mendelssohn erst durch die Einrichtung der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* im Jahre 1992, die nicht nur organisatorisch, sondern auch vom wissenschaftlichen Standard her auf einer Ebene mit den anderen großen Musikerausgaben unserer Zeit angesiedelt ist.

Schwieriger stellt sich die Frage des Verhältnisses zwischen ideenpolitischer Funktion und sachlich wissenschaftlichem Interesse in der Geschichte der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* dar, und dies nicht etwa, weil es durchaus ernstzunehmende Stimmen gab, die die Position vertraten, dass die Qualität des Gesamtwerks von Eisler in einem Missverhältnis zum Aufwand einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe stünde. Bedrohlicher war vielmehr die Gefahr, dass die ideenpolitische Funktion, das kulturpolitische Interesse bei der Anlage und Durchführung der Ausgabe den wissenschaftlichen Charakter, ja die wissenschaftliche Redlichkeit in den Hintergrund drängen könnte. Das gilt namentlich für den ersten Ansatz einer Werkausgabe, der von Nathan Notowicz begründeten und später von Manfred Grabs und Eberhardt Klemm betreuten Ausgabe *Eisler – Gesammelte Werke*, deren erster Band 1968 in Leipzig erschien. Der Verdacht richtet sich – das muss unterstrichen werden – nicht gegen die genannten Herausgeber; aber auch sie standen unter dem Druck der staatlichen Zensur und Planung, von der durchaus erwartet werden konnte, dass sie die Veröffentlichungen nur derjenigen Werke gefördert oder genehmigt hätte, die im Einklang mit der Verleihung des Nationalpreises der DDR an Hanns Eisler standen. Von außen gesehen war diese Besorgnis auch nach der Wende angebracht. Da die Aufnahme der Eisler-Ausgabe in die sogenannte »Blaue Liste« der Gesamtausgaben durch Missverständnisse und Koordinationsschwierigkeiten nicht zustande kam, fiel die Herausgeberschaft allein an die Internationale Hanns Eisler Gesellschaft, die sich in Zusammenarbeit mit der Witwe Stefanie Eisler für die Fortsetzung jener Leipziger Ausgabe unter neuen Voraussetzungen einsetzte. Eine auf einen Komponisten eingeschworene Gesellschaft indes ist eine prinzipiell einseitige Interessengemeinschaft, bei der nicht in jedem Fall gewährleistet ist, dass sie

wissenschaftliche Gesichtspunkte hinreichend berücksichtigt und diese zu ihrer eigenen ideenpolitischen Funktion, die ja in der Satzung steht, in ein angemessenes Verhältnis setzt. Es ist das besondere Verdienst des in den letzten Jahren amtierenden Vorstandes der Eisler-Gesellschaft, dass er nach anfänglichen Schwierigkeiten genau dieses Problem erkannt und einer tragfähigen Lösung zugeführt hat. Durchgesetzt hat sich die Einsicht, dass die satzungsmäßige Aufgabe, die Werke Hanns Eislers zu verbreiten, nur dann erfüllt werden kann, wenn die Eisler-Gesamtausgabe (gerade weil sie so viele sachliche Probleme bietet) auf anspruchsvollem wissenschaftlichem Niveau erstellt wird.

Ein anderer Aspekt tritt bei der Schönberg-Gesamtausgabe ins Blickfeld. Sie wurde in den sechziger Jahren durch einen Vertrag zwischen den Erben Schönbergs einerseits und dem Schott-Verlag Mainz bzw. der Universal-Edition Wien als erste Gesamtausgabe eines Komponisten des 20. Jahrhunderts ins Leben gerufen; der erste Band erschien 1966. Hier bestand – jedenfalls nach nur kurzer Zeit – nicht die Gefahr der Überbordung außerwissenschaftlicher Interessen, zumal die Leitung nach der Anfangsphase unter dem Schönberg-Schüler Josef Rufer in die Hände eines verantwortungsbewussten Wissenschaftlers, Rudolf Stephan, gelegt wurde. Wohl aber zeigt sich hier ein anderes Problem, das sich gleichsam automatisch in der Rezeption einstellt. Ich erlaube mir, Walter Jaeschke einigermaßen ausführlich zu zitieren:

In der bei weitem überwiegenden Zahl der Fälle erwächst eine Edition aus dem Interesse, mit ihrer Hilfe in affirmativer Absicht in den Streit der Gedanken einzugreifen – sei es, daß der Editor den von ihm herausgegebenen Text als denjenigen bewähren möchte, der diesen Streit besteht, sei es, daß er den Prozeß der Kanonisierung klassischer Texte beeinflussen will, oder sei es auch nur, daß er dem »blinden Ohngefähr« der Überlieferungsgeschichte entgegenarbeiten und deren Gang und Resultate korrigieren will. Diese Funktion muß auch keineswegs als solche ins Bewußtsein treten; sie kann eine negative Folge sein: Sie läßt sich auch dort schon aufzeigen, wo das Werk des einen Autors ausgeblendet wird durch das Licht, das auf die Werke eines anderen fällt, dem eine Edition zuteil geworden ist. Einen Autor ins Bewußtsein zu heben bedeutet zunächst unvermeidlich, einen anderen zu verdrängen – zumindest solange, wie dem nicht bewußt entgegengewirkt wird und darin eine weitere ideenpolitische Intention zum Zuge kommt. Solche Verdrängungsstrategien ließen sich an philosophischen Texten dieses Jahrhunderts gut belegen.⁴

Der Leidtragende der Schönberg-Gesamtausgabe, derjenige, dessen Werk sozusagen ausgeblendet wurde, war zweifellos Stravinskij. Man mag den Initiatoren der Schönberg-Gesamtausgabe eine solche Konsequenz nicht als bewusste Absicht unterstellen, bemerkenswert aber ist, dass die Etablierung der Ausgabe das gleiche Ziel anvisierte, das bereits Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* im Auge hatte, nämlich Schönbergs Bedeutung ins helle Licht zu rücken, eine Bedeutung, die zuvor und allerdings auch danach namentlich durch den großen Erfolg in den Schatten gestellt wurde, den Stravinskij's Musik in der musikalischen Praxis und beim Publikum erringen konnte. In der musik-

4 Jaeschke, »Ideenpolitische Funktion«, S. 17.

wissenschaftlichen Forschung dagegen ist die Dunkelheit, von der die Musik Stravinskij's überschattet wird, unübersehbar. Während Schönbergs Musik so weitgehend erforscht ist wie die keines anderen Komponisten gut 50 Jahre nach seinem Tode, klaffen bei Stravinskij so große Lücken, dass man den wissenschaftlichen Stand bezüglich seiner Kompositionen nur als Flickwerk aus Desideraten bezeichnen kann. Daran kann und wird nur eine Stravinskij-Gesamtausgabe etwas ändern, zu der – soviel kann gesagt werden – gegenwärtig versucht wird, die Fundamente zu legen.

Alle angeführten und als Beispiele ausgewählten Aspekte gelten – das dürfte deutlich geworden sein – uneingeschränkt auch für solche Gesamtausgaben, bei denen die Editorenintention vornehmlich auf die Präsentation des nationalen Kulturerbes gerichtet ist. Akzeptiert man die ideenpolitische Funktion als eine unumgängliche und tragfähige Kategorie unseres editorischen Handelns, so ist nichts dagegen einzuwenden, dass auch Länder, die eine geringere Anzahl von Kompositionen hervorgebracht haben, ihre kulturellen Leistungen in den Streit der Gedanken einbringen – im Gegenteil: Eine jede dieser Initiativen sollte in einer Zeit der globalisierenden Gleichmacherei unterstützt werden. Die Maßstäbe indes, die das Koordinatensystem der ideenpolitischen Funktion an die Hand gibt, bleiben auch hier gültig: sie sind übernational. Und ein Weiteres muss gesagt werden: Es sollten – als Reversbild nationaler Gesamtausgaben – alle Möglichkeiten erwogen werden, auch eine international orientierte und international finanzierte Edition durchzuführen. Bei Stravinskij – um nochmals auf ihn zurückzukommen – liegt der Zwang zur internationalen Kooperation auf der Hand, denn welches Land könnte sich anmaßen oder auch nur leisten, ihn ganz und ausschließlich zu vereinnahmen: Russland, Frankreich, die Schweiz, die Vereinigten Staaten ...?

Maria Caraci Vela und Pietro Zappalà (Cremona)

Die musikwissenschaftliche Fakultät der Universität von Pavia in Cremona (Facoltà di Musicologia – Scuola di Paleografia e Filologia musicale)

Geschichte, Aufgaben und Methodik

Die Fakultät für Musikwissenschaft (FM) der Universität Pavia mit Sitz in Cremona wurde im Jahre 2001 gegründet. Sie ging aus der Schule für Paläographie und Musikphilologie (SPFM) hervor, welche im Jahre 1952 mit der Absicht ins Leben gerufen wurde, um eine Lücke in den Lehrplänen der italienischen Universitäten zu füllen und auf akademischer Ebene Spezialdisziplinen der Ekdotik von Musiktexten einzuführen. Zunächst noch von der Universität Parma abhängig, wurde sie 1974 der Universität von Pavia angegliedert.

Derzeit bietet die musikwissenschaftliche Fakultät in Cremona zwei verschiedene (sowohl drei- als auch fünfjährige) Laurea-Studiengänge an, und zwar in Musikwissenschaft und in Literaturwissenschaft, das Doktorat in Musikwissenschaft und Philologie (nun bald im zwanzigsten Jahrgang), zwei jährlich sich abwechselnde Master (den Master erster Stufe in Musikphilologie und Aufführungspraxis und den Master zweiter Stufe in Philologie der Musiktexte des Mittelalters und der Renaissance) sowie einen gesonderten Studiengang zur Ausbildung für den Musikunterricht an der Sekundarstufe.¹

Das Projekt der SPFM war für die damalige Zeit sehr kühn und vermittelte folgende wichtige Botschaft: Die Musikwissenschaft ist ein weitläufiges und fein gegliedertes historisches Forschungsgebiet, das es wert ist, zur Gänze im Ausbildungssystem der italienischen Universitäten vertreten zu sein. (Damals gab es in Italien nur vereinzelt Lehrstühle in Musikgeschichte und nur wenige Planstellen für Dozenten.) Den Musiktexten als unveräußerlichem Gut der Menschheit gebührt dieselbe kulturgeschichtliche Würdigung wie den literarischen Texten und den Werken der bildenden Künste. Folglich muss den Disziplinen und den Methoden, die ihrem Verständnis, ihrer Überlieferung und ihrer Erhaltung dienen, der erforderliche Raum und die Anerkennung ihres Erkenntniswertes und ihrer epistemologischen Würde zugestanden werden.

Im Rahmen des Projektes der SPFM basierte das Studium der Textgeschichte der abendländischen Musik von der Antike bis in das frühe 17. Jahrhundert vor allem auf paläographisch-musikalischen Kompetenzen in diesem Bereich, die sich auf die verwandten interdisziplinären Hilfsmittel stützten (wie etwa griechische und lateinische Paläographie, Geschichte der Miniaturmalerei, Geschichte der musikalischen Lyrik in lateinischer oder in den romanischen Sprachen usw.). Neben dem zweijährigen Diplom in Musikpaläographie und -philologie wurde im Jahre 1979 der vierjährige Laurea-Grad in Musikwissenschaft eingeführt, der eine grundlegende Revision des Studienplanes nach sich zog, da er sich nicht nur als philologisch-exegetischer Studiengang gestalten musste, sondern als ein möglichst vollständiger musikwissenschaftlicher Bildungskurs. Daraus ergab sich zwar einerseits eine Bereicherung der Interessen und ein Zuwachs an Dozenten, andererseits jedoch auch ein Verlust an Spezifität.

In der Zwischenzeit wurde die Musikwissenschaft an den italienischen Universitäten stets präsenter: Neue Lehrstühle in Musikgeschichte und weitere Laurea-Studiengänge mit einer von der SPFM unterschiedenen Ausrichtung wurden eingeführt, zuerst die Disziplinen für Kunst, Musik und Theater (DAMS)², dann die Laurea-Studiengänge mit musikalischer Ausrichtung, welche den Kulturgütern gewidmet sind.³ Im wandelbaren akademischen Kontext der vergangenen Jahre und durch die von der Hochschulreform ausgelösten organisatorischen und praktischen, vor allem aber auch ideologischen Probleme hinsichtlich des Stellenwerts und der Rolle der Musikkultur in der zeitgenössischen Gesellschaft musste die FM in sich zwei widersprüchliche Tendenzen vereinen. Deren Aussöhnung ist unumgänglich, damit sie auch in Zukunft eine Existenzberechtigung und eine

1 *Scuola di specializzazione per l'insegnamento musicale secondario.*

2 *Discipline di Arte, Musica e Spettacolo.*

3 *Beni culturali con indirizzo musicale.*

Funktion hat, nämlich die Funktion, den eigenen Interessenbereich stetig auszudehnen, um Disziplinen und Methoden eine Heimat zu bieten, die die wichtigsten Denkrichtungen der zeitgenössischen Musikwissenschaft repräsentieren, und die ebenso bedeutsame Funktion, ihren eigenen Charakter und ihre qualifizierenden Merkmale nicht zu verlieren, sondern auch weiterhin in der Forschung, der Didaktik und dem Studienplan das Erbe der eigenen, unverzichtbaren Tradition geltend zu machen.

Auch wenn der im Jahre 1952 von der SPFM eingebrachte Vorschlag innovativ war, war er in seinem Wortlaut und in der Organisation der Didaktik und der Forschung dennoch uneindeutig. Den Forschungsbereich auf Antike, Mittelalter und Renaissance zu beschränken war eine legitime Entscheidung, die von den organisatorischen Möglichkeiten auferlegt wurde und den Interessen der Gründer der SPFM entsprach. In einem mit der Textkritik nicht immer vertrauten Umfeld wie jenem der Musikforschung konnte aber der Eindruck entstehen, dass die philologische Ausbildung des Musikwissenschaftlers allein auf Notentexte aus der Zeit zwischen Mittelalter und Barock ausgerichtet sei. Noch seltsamer war die Tatsache, dass die Musikphilologie nie als eigenständige Disziplin erwähnt, sondern stillschweigend als Produkt der im Laufe aller Lehrveranstaltungen gesammelten Erfahrung betrachtet wurde. Eine eigenartige Materie mit dem – ein wenig umständlichen und ziemlich unkorrekten – Titel »Exegese der musikalischen Quellen« trat offiziell an ihre Stelle (noch bis Ende der 1990er Jahre in Kraft).

Es muss zudem daran erinnert werden, dass nicht nur damals, sondern bis in die heutige Zeit die Musikphilologie – und zwar nicht nur die italienische – keine eindeutige Stellung eingenommen hat wie etwa andere Philologien. Es wäre vergeblich, eine Erwähnung in den bedeutendsten musikwissenschaftlichen Arbeitsinstrumenten zu suchen, wo das Lemma nie vorkommt oder höchstens durch einschränkende Ausdrücke wie »Editionstechnik« oder »Editing« ersetzt wurde, die in Wahrheit allein auf die endgültige Formalisierung einer komplexen intellektuellen, spekulativen, exegetischen Arbeit hinweisen, der diese Worte gewisslich nicht gerecht werden.

Noch unglaublicher mag jedoch demjenigen, der heute über die vergangenen Jahrzehnte Überlegungen anstellt, die Herauslösung der Disziplin aus ihrem natürlichen Umfeld erscheinen. Einige der bedeutendsten Persönlichkeiten der italienischen Philologie der 1950er bis 1980er Jahre (unter anderem Domenico De Robertis, Gianfranco Contini, Cesare Segre) waren gerade an der Universität Pavia tätig, einem der fortschrittlichsten Zentren für diese Studien in Italien. Von der einzigen italienischen Hochschule mit philologisch-musikalischer Spezialisierung, die dazu noch zu eben jenem Zentrum gehörte, hätte man ein besonderes Interesse am Meinungs- und Ideenaustausch und an der Diskussion über die Methoden mit den italienischen Schulen und Forschern erwarten können, bei denen es sich in erster Linie um Wissenschaftler aus Pavia handelte: Diese aber waren in anderen Fachbereichen tätig. Ein Austausch war jedoch kaum vorhanden und wenn, dann nur in Form einer Zusammenarbeit unter einzelnen Wissenschaftlern (zum Beispiel zwischen Avalle und Monterosso für die Arbeiten zum *Sponsus* oder zwischen Literatur- und Musikwissenschaftlern für die Monteverdi-Edition). Währenddessen vertraten die didaktische Ausrichtung und die Form der Laurea-Arbeiten auch weiterhin eine solide handwerkliche Auffassung der philologischen Arbeit, die in den traditionellen Methoden verhaftet war. Diese

Methoden wurden niemals kritisch zur Diskussion gestellt, sondern von Mal zu Mal durch den Einsatz des gesunden Menschenverstandes angepasst.

Die geringe Relevanz des eigenen kulturellen Bezugsrahmens für die italienische Musikphilologie liegt in ihrer Geschichte begründet: In Italien zählten in der Ausbildung des Musikwissenschaftlers einzig die auf internationaler Ebene jeweils stärksten Fachmodelle, die aus der deutschen und angelsächsischen Musikwissenschaft und deren kulturellem Bezugsrahmen übernommen wurden. Das Bestehen einer direkten Verbindung zu den eigenen unmittelbaren kulturellen Referenten (d.h. den italienischen Philologen) wurde in diesem besonderen Bereich nie als unverzichtbare Bedingung verspürt. Dies erklärt, warum heute ein junger italienischer Musikwissenschaftler eher die Lehren von Harold Bloom oder Jerome J. McGann kennt – und vielleicht beide fälschlicherweise mit Textkritik in Zusammenhang bringt – als etwa die von Gianfranco Contini.

Der Beitrag, den sich die SPFM zu leisten vorgenommen hatte, war beträchtlich, wenn man an die in der italienischen und ausländischen Musikwissenschaft bis Ende der 1970er Jahre und darüber hinaus weit verbreitete Auffassung von Musikphilologie denkt: Die Auffassung einer propädeutischen Disziplin in Ausübung der Kritik und zweckgerichtet auf das Erstellen von ›Variantenlisten‹ – eine Disziplin, deren Gültigkeit einige aufgrund der ›Spezifität‹ der Musiktexte in Zweifel zogen, die keine eigentlichen Texte seien, sondern lediglich ›Aufführungsanweisungen‹. Der Musikpaläographie und den Musiknotationen, die von jeher nur als indikative und nicht erschöpfende graphische Systeme angesehen wurden, wurde außerhalb der SPFM keine epistemologische Würde zuerkannt, während gerade in jenen Jahrzehnten die Geschichte der Schriften und die lateinische Paläographie ihren Horizont erweiterten, bis sie Schlüssel zum Verständnis unzähliger kultureller, künstlerischer und sozialer Aspekte der abendländischen Kultur wurden. Für Italien möge die Erwähnung der Namen Armando Petrucci und Guglielmo Cavallo genügen.

Wenn nun der methodologischen Reflexion und der interdisziplinären philologischen Aktualisierung innerhalb der SPFM keine besondere Bedeutung beigelegt wurde, muss jedoch bemerkt werden, dass dies auch außerhalb dieses Instituts nicht der Fall war. Damit soll nicht behauptet werden, dass keine Editionen von Musikwerken erstellt worden seien, die nicht von Interesse gewesen wären und keine methodologischen Diskussionen nach sich gezogen hätten. Im Gegenteil: Die italienische Musikwissenschaft innerhalb und außerhalb der SPFM trug auch weiterhin zu der großen Exegese­tätigkeit, zur Veröffentlichung und Verbreitung der vergangenen und gegenwärtigen Musik bei, die schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts beträchtlich gewesen war und in der Nachkriegszeit merklich zugenommen hatte. Aber für den Musikwissenschaftler zwischen den 1960er und 1980er Jahren fiel die Ausübung der Philologie ausschließlich mit der Vorbereitung einer Edition zusammen.

Damals wurde behauptet, dass in der SPFM unterrichtet würde, ›wie man eine kritische Werkausgabe macht‹. Gemeint war damit eine Fülle an ›gelehrten‹ Regeln, die auf die Wiederherstellung von Texten anzuwenden waren, an welchen dann manch tüchtiger Exeget sein Talent beweisen konnte. Über Musikphilologie wurde zwar reflektiert, jedoch nur am Rande. Zweifellos konnte man sie nicht der Fülle an Interessen und dem Niveau der Debatte annähern, die zeitgleich in der Philologie der klassischen, mittelalterlichen und modernen Literaturwissenschaften geführt wurde, welche auf der untrennbaren Einheit

von Ekdotik und Exegese gründete und sich stark auf die kulturellen Strömungen und nicht nur auf die Textkritik auswirkte.

Diese offensichtliche Grenze der Musikphilologie war keineswegs nur ein italienisches Phänomen und überall ziemlich lange gegenwärtig. Während die fortschrittlichen Strömungen der Philologie zu Diskussionen im eigenen Kulturkreis anregten (*filologia d'autore* und italienische Variantistik, französische *critique génétique*, slawische und deutsche Textologie, angelsächsische *textual bibliography*), schien die Musikphilologie nicht daran interessiert zu sein, Ideen zu entwickeln, obwohl sie sich häufig in bedeutenden Editionen übte, die mit Kompetenz, intellektueller Energie und kritischer Schärfe vorbereitet wurden.

In den 1970er und zu einem guten Teil auch in den 1980er Jahren waren die Methoden für die Textarbeit, die ›Wissenschaftlichkeit‹ anstrebten, einerseits lange und überall die bequeme Lösung des ›besten Textzeugen‹ und andererseits die strenge Einhaltung der reinen Stemmata. In beiden Fällen wurde die fruchtbare und wichtige Debatte über die – vorwiegend italienische – Philologie der 1930er bis 1980er Jahre nicht berücksichtigt. Die neue angelsächsische Stemmata der 1970er und 1980er Jahre, der durchaus das Verdienst gebührt, der Musikphilologie eine epistemologische Würde verliehen zu haben, zeigte eine Aktualisierung, die manchmal bis zu Giorgio Pasquali⁴ und nur in einem einzigen Fall bis zu Sebastiano Timpanaro reichte (hinsichtlich dessen Untersuchung der zweigeteilten Stemmata hat James Grier⁵ dann einen anderen Standpunkt vertreten). Was während oder nach der Zeit dieser beiden Persönlichkeiten geschah, erschloss sich ihr nicht.

In den letzten zwei Jahrzehnten hat es auch nicht an Persönlichkeiten gefehlt, die nicht versucht hätten, die spärlichen direkten Kontakte der Musikwissenschaft zur Entwicklung der Textkritik im 20. Jahrhundert zu verbessern, sowohl mit Fachartikeln als auch mit Überlegungen, die darauf abzielten, das Fach auf einer aktualisierten Basis neu zu gründen: Etwa die *Musikphilologie* von Georg Feder (1987)⁶, der versuchte, die Musikphilologie in einen neuen Zusammenhang zu bringen, indem er die Berührungspunkte mit dem hermeneutischen Ansatz hervorhob, oder auch *The Critical Editing of Music* von James Grier (1996)⁷, der eine Aussöhnung der stemmatischen Methode und der soziologischen Literaturkritik von Jerome McGann anstrebte – umfangreiche und schätzenswerte Initiativen, die aus vielleicht etwas eingeschränkten Blickwinkeln vorangetrieben wurden.

In dem besonderen Bereich der *filologia d'autore* gab es jedoch seit den 1970er Jahren Anzeichen für eine Erneuerung. Vor allem zwei Ereignisse waren ausschlaggebend: Die Tagung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Saint-Germain-en-Laye über »Problèmes de la création musicale au XX siècle« (September 1970)⁸ und die Veröffentlichung des der Vokalmusik Johann Sebastian Bachs gewidmeten Buches von Robert Marshall

4 Stanley Boorman, »Limitations and Extensions of Filiation Technique«, in: *Music in Medieval & Early Modern Europe*, hrsg. von Ian Fenlon, Cambridge 1981, S. 319–346.

5 James Grier, »Lachmann, Bédier and the Bipartite Stemma. Toward a Responsible Application of the Common-Errors Method«, in: *Revue d'histoire des textes* 18 (1988), S. 263–279.

6 Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editions-technik*, Darmstadt 1987.

7 James Grier, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge 1996.

8 Einige Beiträge wurden in *AMI* 42 und 43 (1970 und 1971) veröffentlicht.

(1972).⁹ Während in letzterem eine philologische Perspektive im eigentlichen Sinn eingenommen wurde – Forschungsgegenstand war die Textmobilität in Hinsicht auf die Eingriffe, die der Autor im Laufe der Zeit vorgenommen hat – gestaltete sich die Forschungsrichtung, die sich durch den Anreiz der Tagung entwickelte und viele Arbeiten über zahlreiche Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts (vornehmlich über Beethoven) hervorbrachte, einerseits als *Untersuchung zum Schaffensprozess*, welche nicht unbedingt von einem philologischen, sondern vielmehr vom biographischen und ästhetischen Gesichtspunkt geleitet wurde. Andererseits richtete sie sich auf die *Skizzenforschung*, sofern »emphasis is shifted onto the materials of the research than its presumed goal, onto its methodology rather than its ideology«¹⁰. Diese Bezeichnung ist offensichtlich einschränkend: Sie erklärt nicht die Fülle der Bereiche und die zahlreichen Implikationen der *filologia d'autore*, und sie weist wiederum auf die Skepsis eines großen Teils der poststrukturalistischen Musikwissenschaft hin, sich vorurteilslos mit der Textkritik und ihrem Fachvokabular auseinanderzusetzen. Die *filologia d'autore* ist heute ein ziemlich lebendiges und interessantes Forschungsfeld, zu dem auch die italienische Musikwissenschaft mit ihrer Arbeit beiträgt, die vorwiegend die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts betrifft.

Im Allgemeinen war den Musikwissenschaftlern das Modell der französischen *génétique* am besten bekannt, das Ausarbeitungen von *dossiers génétiques* nahelegte. Perspektiven und methodologische Ausrichtungen der italienischen Philologie hingegen wurden weder von der internationalen noch – bis auf seltene Ausnahmen jüngerer Datums – von der italienischen Musikwissenschaft rezipiert. Sie ziehen ein geringeres diplomatisches Interesse und die Akzeptanz eines stärkeren kritischen Filters nach sich. Man zielt nicht so sehr darauf ab, das *dossier génétique* zu reproduzieren und dem Nutzer der Edition zur Verfügung zu stellen; vielmehr soll sichergestellt werden, dass »la riconoscibilità [...] di una determinata fase, coi suoi precedenti e i suoi sviluppi, non più luogo per luogo, ma interamente contestualizzata, ossia storicizzata nella sua interezza; con la percezione, in ogni luogo, della sua relativa instabilità«¹¹. Dies schließt die Herausforderung mit ein, Lösungen zu ersinnen, die über die Textmobilität Rechenschaft ablegen, wobei die verschiedenen Redaktionsphasen und die Anordnung des Textes in der Zeit deutlich erkennbar sein sollen, Lösungen, die die Ausarbeitung von unterschiedlichen Apparaten nahelegen: einen *dynamischen* (oder *diachronen* oder *internen*) für die Varianten, welche vom Autor herühren, und einen *statischen* (oder *synchronen* oder *externen*) für die überlieferungsbedingten Varianten.

Innerhalb des diachronen Apparates kann auch eine weitere Unterscheidung zwischen genetischem (»genetico«) und entwicklungsgeschichtlichem (»evolutivo«) Apparat zweckmäßig sein: Ersterer beschreibt die verschiedenen Phasen, »descrive le varie fasi attraverso cui si è costituita la lezione assunta a testo«, der zweite »registra i tentativi di correzioni ulteriori, più o meno consistenti, ma tuttavia incapaci di strutturarsi in un

9 Robert Lewis Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works* (= Princeton Studies in Music 4), Princeton 1972.

10 Joseph Kerman, »Sketch Studies«, in: *19th Century Music* 6/2 (1982), S. 174–180.

11 Domenico de Robertis und Giuseppe Parigino, »Esperimenti di visualizzazione informatica dell'elaborazione del testo« in: *Due seminari di filologia*, hrsg. von Simone Albonico, Alessandria 1999, S. 117–120.

nuovo sistema«.¹² Dies sind Apparate – und nicht einfache Variantenarchive –, die als Instrumente für das Studium, die Analyse und das Verständnis des Textes nutzbar sind.

Der interdisziplinäre Anschluss an verwandte Fachbereiche schreitet mit Höhen und Tiefen in der Musikphilologie fort. Die Philologie von gedruckten Notentexten konnte zwar unter dem Anreiz der angelsächsischen Kultur eine gute Entwicklung verzeichnen. Von der Zuschreibung und der Bewertung der Authentizität kann man dies jedoch nicht behaupten: Erstere orientierte sich noch an der einzelnen und subjektiven Bewertung des Stils, die zweite war hingegen noch geprägt von den Argumenten, die in den 1970er Jahren hinsichtlich der rekonstruktiven Authentizität der Early Music vorgebracht wurde; eine Authentizität, die – mit seltener Perspektivänderung – von der Textebene (welche natürlich die Eigenschaft hat, die Intentionen des Autors zu bewahren) auf die aufführungspraktische Ebene übergegangen ist.

Man hat das allgemeine Fehlen direkter Kontakte der Musikphilologie mit den interdisziplinären Reflexionen bis gegen Ende der 1980er Jahre betont. Seit den 1990er Jahren kristallisiert sich jedoch noch ein anderes Phänomen heraus. Während einerseits die kritische Arbeit an Musiktexten mit Musikeditionen weitergeführt wurde (oftmals in anderen Bereichen begleitet von Diskussionen über deren allgemeine und besondere Problematik, z. B. in Tagungsberichten und Gesprächen am runden Tisch, in Zeitschriftenbeiträgen und in Sammelbänden zu einzelnen Komponisten und ihrem Werk, die sich mit den Problemen der diesbezüglichen *restitutio textus* befassen), wurde andererseits sogar die Existenz der Musikphilologie im Fahrwasser schlecht assimilierter und übereilter kultureller Aktualisierung als selbstständiges Forschungsfeld in Zweifel gezogen.

Die Erweiterung des Gesichtsfelds, die mit dem rezeptionsgeschichtlichen Ansatz entstanden ist – eines wichtigen Ansatzes, der zwar bedeutende Berührungspunkte mit jenem der Geschichte der Textüberlieferung aufweist, mit dem er jedoch nicht identisch ist – und die Verbreitung des Reader Oriented Criticism, hatten für manche zur unausweichlichen Folge, dass das Interesse an der Wirklichkeit des Textes und des Autors verloren ging. Die Entdeckung der »unbewussten« Aspekte musikalischer Intertextualität – das heißt die häufig ungewollte, nicht vom Komponisten zu verantwortende, sondern durch die Musikkultur der Zeit bedingte Präsenz eines bereits existierenden Textes im neu komponierten Werk – hat unweigerlich dazu geführt, dass die willentlichen und bewussten Wege der Intertextualität nicht erforscht werden, obwohl sie innerhalb einer philologischen Perspektive zentral sind.

Die Kenntnis der Lehren von Wissenschaftlern wie etwa McGann, für den der Text in erster Linie wegen seiner sozialen Auswirkungen und seiner Verbreitung von Interesse ist, hat andere dazu veranlasst, einzig der kurrenten Überlieferung einen Wert zuzuschreiben, wobei die Nutzlosigkeit der *restitutio textus* und der philologischen Arbeit angeprangert wurde. Die *filologia d'autore*, obwohl sie sich bester Gesundheit erfreut, wurde von anderen als sinnloses Forschungsfeld abgetan, da das Interesse am Autor oder an der Echtheit des Textes zu wenig postmodern war. Die Sehnsucht nach einer neuen (mit noch ganz anderen Gebieten zu verquickenden) methodologischen Ausrichtung des Fachs konnte

12 Dante Isella, »Esperienze di filologia d'autore«, in: *Due seminari*, S. 3–10, hier: S. 4f.

sogar die Gewissheit erzeugen, dass die Philologie heute aufgrund der Fortschritte der Linguistik keine Existenzberechtigung mehr hat.

An diese Anzeichen von Verwirrung, die angesichts des Ideenreichtums unserer Zeit unvermeidbar sind, ist vielleicht jemand, der seit Jahrzehnten an der FM tätig ist, mehr gewohnt als andere, da er wiederholt antiphilologischen Vorurteilen und dem verschleierte Argwohn dem ›Anderen‹ gegenüber begegnet war, der unter jenen verbreitet ist, die kein Interesse am Text besitzen. Die philologische Arbeit innerhalb der Institution musste sich in mehr als 50 Jahren mit konkreteren und ernsthafteren Problemstellungen auseinandersetzen. Sie gliederte sich in verschiedene Kategorien von Beiträgen von Dozenten, Forschern und Doktoranden, die von kritischen Editionen bis hin zu editionsbegleitenden Aufsätzen reichten oder besondere Autoren- und/oder Überlieferungsprobleme behandelten; diese wurden in Schriftenreihen des Instituts, in Miszellaneen und externen Zeitschriften veröffentlicht. Eine Rundschau der Editionen und der philologischen Beiträge, die innerhalb der FM produziert wurden, ist im zweiten der drei Bände eines Werkes mit dem Titel *La filologia musicale: istituzioni, storia, strumenti critici* enthalten, der 2009 im Druck erschienen ist. An dieser Stelle ist es angebracht, die Aufmerksamkeit nur auf einige der Hauptpunkte zu lenken.

Die Textkritik innerhalb der SPFM begann unter den Auspizien der Musikphilologie von Gaetano Cesari (1870–1934), welche für die damalige Zeit sehr fortschrittlich war und deren Merkmale sie lange Zeit beibehielt; diese bestanden in einer nicht sehr strengen stemmatischen Ausrichtung, die stets von der Textkritik unterstützt wurde. Die systematische Kollation verzeichnete in gewissen Fällen (etwa in den Bänden der *Opera omnia* Monteverdis)¹³ sogar die Lesarten, die in *descripti* des 19. Jahrhunderts und in der verbreiteten Edition Malipieros bezeugt sind – ein Vorgang, der für die Textkritik weder Sinn ergibt, noch in den Apparaten hätte übernommen werden dürfen, der es jedoch ermöglichte, recht klare Profile der Rezeption von Monteverdi im Laufe der Zeit zu zeichnen. Der Wert der Überlieferungsgeschichte wurde eingehend erforscht, auch wenn die Verfahren der Textkritik nicht immer als untadelig angesehen werden konnten.¹⁴ In anderen im Laufe der Zeit erarbeiteten Ausgaben wurden die Grundrichtlinien aktualisiert und die Visualisierung des Textes (im Rahmen des Möglichen) erleichtert. Man versuchte, eventuell vorhandene Ergänzungen sofort erkennbar zu machen, die Seite jedoch nicht mit zusätzlichen Zeichen zu spicken, kein kompliziertes System für die Vorzeichen zu schaffen und die Arbeit innerhalb der Apparate gleichzeitig präzise und doch transparent und lesbar zu gestalten.

Im Jahre 2001 wurden zwei Reihen des Instituts begonnen: Die erste Reihe, welche die im Jahre 1992 begonnenen *Opera omnia* von Ingegneri übernimmt und weiterführt¹⁵ und die zweite Reihe, *Diverse voci* [...], die den Zweck verfolgt, (nicht nur philologische) Beiträge

13 Claudio Monteverdi, *Opera omnia*, Cremona 1970ff.

14 Die offensichtliche Rigidität der *Opera omnia* hat die einzelnen Editoren jedenfalls nicht daran gehindert, neue Perspektiven zu eröffnen: etwa das Studium der Entstehungsvarianten, die von Antonio Delfino im *Sesto libro* der fünfstimmigen *Madrigali* besprochen wurden. Vgl. Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci libro sesto*, hrsg. von Antonio Delfino (= *Opera omnia* 10), Cremona 1991.

15 Marco Antonio Ingegneri, *Opera omnia*, Lucca 1992ff.

von Kollegen und Mitarbeitern aller in der FM vertretenden Disziplinen aufzunehmen.¹⁶ In den *Opera omnia* von Ingegneri wurden alle fruchtbaren Anregungen, vor allem von der Philologie der Druckschriften, berücksichtigt, da die Überlieferung jenes Meisters zum Großteil in gedruckter Form vorliegt.¹⁷ Die Ingegneri-Gesamtausgabe will eine moderne kritische Edition sein, in der neben den traditionellen konstituierenden Elementen – verbale und musikalische Texte mit den entsprechenden Apparaten und Beschreibungen der Textzeugen – der erforderliche Raum für Kommentare für den Leser vorhanden ist, um zu verstehen und zu lernen. Bei Bedarf wurden in den Vorworten die wichtigsten Aspekte des Verhältnisses des Textes zur Aufführungspraxis besprochen.¹⁸ Als Hauptinteresse der Reihe kommen auch die Analyse (erster Hand – wie alle Analysen, die aus dem direkten Kontakt mit der Textüberlieferung hervorgehen) der Entwicklung der Kompositionstechniken¹⁹ und der Wechselbeziehungen zwischen Text und Musik im Madrigal²⁰ vor.

Im Rahmen der Reihe *Diverse voci* [...] wurden im Jahre 2003 drei Bände veröffentlicht. Zwei davon sind kritische Musikeditionen: des *Codice Rossi*²¹ einerseits und des ersten Buches der Motetten Palestrinas²² andererseits. Die kritische Edition des ersten der großen Kodizes der italienischen Ars Nova bevorzugt die paläographische und notationstechnische Analyse und sucht sich mit allen kritischen Hilfsmitteln auszustatten, die für das Verständnis der poetischen und musikalischen Texte erforderlich sind. Treu dem Anspruch interdisziplinärer Öffnung der Schriftenreihe, deren erster Band sie ist, richtet sie sich an Musikwissenschaftler, Sprachhistoriker, Mediävisten, Studenten, Musiker und Ausübende, die sich auf mittelalterliche Repertoires spezialisiert haben. Die Edition des ersten Buches der Motetten Palestrinas wollte einerseits die für diese Art von Repertoire üblichen semidiplomatischen Lösungen, andererseits aber auch stemmatische Lösungen vermeiden, die in einer Tradition wie dieser (in der alles gedruckt und kein Archetypus rekonstruierbar ist) absurd sind; die Edition richtete sich vielmehr nach Kriterien der Textual Bibliography. Um das Textverständnis zu erleichtern, wurden in der Einführung die formale Organisation und

16 *Diverse voci. Collana del Dipartimento di scienze musicologiche e paleografico-filologiche* (Università di Pavia), Pisa 2003ff.

17 Besonderes Augenmerk – im Falle des Buches der *Inni* bedeutete dies wahrscheinlich die größte Arbeit – wurde auf die Erforschung der liturgischen Melodien, die vom Komponisten innerhalb der Polyphonie tatsächlich verwendet wurden, und ihre korrekte Wiedergabe gerichtet. Vgl. Marco Antonio Ingegneri, *Liber secundus hymnorum*, hrsg. von Marina Tuffetti (= *Opera omnia*, Serie I, 8), Lucca 2002.

18 So etwa im Falle der *Sacrae cantiones*, in denen ein komplexes Interpretationsproblem der Mensuralnotation in der Renaissance aufgeworfen und besprochen wurde, dessen Lösung für ein korrektes Textverständnis unabdingbar ist. Vgl. Marco Antonio Ingegneri, *Sacrae cantiones senis vocibus decantandae*, hrsg. von Daniele Sabbino (= *Opera omnia*, Serie I, 5), Lucca 1994.

19 Marco Antonio Ingegneri, *Liber primus missarum cum quinque et octo vocibus*, hrsg. von Rodobaldo Tibaldi (= *Opera omnia*, Serie I, 1), Lucca 1994.

20 Marco Antonio Ingegneri, *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci*, hrsg. von Maria Teresa Rosa-Barezzani und Mila De Santis (= *Opera omnia*, Serie II, 2), Lucca 1999 und *Il terzo libro dei madrigali a cinque voci*, hrsg. von Marco Mangani (= *Opera omnia*, Serie II, 3), Lucca 1994.

21 *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, hrsg. von Tiziana Sucato (= *Diverse voci* 1), Pisa 2003.

22 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum quaternis vocibus*, hrsg. von Daniele V. Filippi (= *Diverse voci* 2), Pisa 2003.

die Beziehung zwischen Musik und Liturgie in den großen römischen Musikkapellen des 16. Jahrhunderts gebührend behandelt.

Neben den beiden Schriftenreihen des Instituts und parallel zur Arbeit an Musikeditionen bieten zwei weitere Reihen in der FM Raum für die Textkritik. Sie bestehen aus Sammelbänden und widmen sich vornehmlich Aufsätzen und kritischen Ausgaben. In der Reihe *La tradizione musicale* (in Zusammenarbeit mit der Fondazione Franceschini in Florenz und der Fondazione Stauffer in Cremona) sind die kritische Edition des mittelalterlichen *Trattato di Vercelli*,²³ die Nino Pirrotta gewidmeten gesammelten Aufsätze über Landini²⁴ und die *Canzoni* von Guiot de Dijon²⁵ erschienen. In der Reihe *Didattica della filologia musicale* wurden zwei Miszellen²⁶ und eine Musikedition²⁷ veröffentlicht. Eine weitere Reihe wurde unter der Schirmherrschaft, mit Unterstützung und unter Mitwirkung der Fakultät begründet: die *Biblioteca musicale cremasca*, herausgegeben von Flavio Arpini.²⁸

Im Bereich der FM findet die *filologia d'autore* – was die Untersuchung des Schaffensprozesses und das Studium der Skizzen sowie die Analyse und die Einbindung in den historischen Kontext aller Fassungen betrifft, die vom Komponisten stammen und durch die das Werk im Laufe der Zeit verschiedene Gestalt angenommen hat – in zahlreichen Arbeiten der einzelnen Dozenten und in Laurea- und Doktorarbeiten Anwendung. Sie widmet sich nicht nur Musiktexten des 19. und 20. Jahrhunderts,²⁹ die aus offensichtlichen Gründen die größte Möglichkeit besitzen, eine umfangreiche Dokumentation von Textzeugen, welche direkt vom Autor herrühren, zu bieten, sondern auch Texten aus der Renaissance und sogar aus dem Spätmittelalter, etwa von Landini, Zacara da Teramo und Faugues.³⁰

Ein Forschungsgebiet, dem man sich in der SPFM-FM immer schon gewidmet hatte und dessen Ergebnisse derzeit in das Projekt *Notazioni della polifonia vocale, sec. IX–XVII*

23 *Un inedito trattato musicale del Medioevo: Vercelli, Biblioteca agnesiana, cod. 11*, hrsg. von Anna Cornagliotti und Maria Caraci Vela (= *La tradizione musicale* 2), Tarnunze-Impruneta 1998.

24 *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. von Antonio Delfino und Maria Teresa Rosa Barezzani (= *La tradizione musicale* 4), Tarnunze-Impruneta 1999.

25 Guiot de Dijon, *Canzoni*, hrsg. von Maria Sofia Lannutti (= *La tradizione musicale* 3), Tarnunze-Impruneta 1999.

26 *Edizioni moderne di musica antica. Sei letture critiche*, hrsg. von Marina Toffetti (= *Didattica della filologia musicale* 1), Lucca 1997 und *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, hrsg. von Stefano Campagnolo (= *Didattica della filologia musicale* 2), Lucca 2000.

27 Giovanni Giacomo Gastaldi, *Canzonette a tre. Libro primo, libro secondo*, hrsg. von Isabella Grisanti Grassi (= *Didattica della filologia musicale* 3), Lucca 2002.

28 *Biblioteca musicale cremasca. Collana di testi musicali in edizioni critiche e anastatiche*, unter wissenschaftlicher Leitung von Flavio Arpini, Maria Caraci Vela, Crema 1998ff. Diese Reihe macht ein hochinteressantes Repertoire wieder zugänglich, das bisher nur wenig bekannt war und nie aufgeführt wurde und alles andere als ein Repertoire kleinen Ranges ist, obwohl es gewiss am Rand der italienischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts steht, mit der es aber durch unvermutete Beziehungen verbunden ist und es zu Recht verdient, zur Bildung des Musikwissenschaftlers zu gehören und in den Kreisen spezialisierter Musiker Aufnahme zu finden. Für alle Schriftenreihen sind weitere Bände in Vorbereitung.

29 Vgl. die Studien von Gianmario Borio, Fabrizio Della Seta und Pietro Zappalà.

30 Für letzteren Meister muss besonders auf die Forschungsarbeit des Doktoranden Francesco Rossi über die beiden Versionen der Messe »L'homme armé« hingewiesen werden, die unerwartete Perspektiven

einfließen, betrifft die systematische Analyse des Zusammenhanges zwischen Notation und Textualität; daneben entwickelt sich auch das noch zu wenig erforschte Gebiet der Notationen des 20. Jahrhunderts und ihrer Funktionen im Rahmen neuer Konzeptionen von Musiktextualität (offene Form, multimediale Texte, nicht präskriptive Textualität).³¹

In einer gewissen Anzahl von Laurea- und Doktorarbeiten gilt ein zusätzliches Interesse der originellen und funktionalen Visualisierung der (vom Autor, durch die Überlieferung oder von beiden verursachten) Textbewegung. In diesem Bereich lenkte die internationale und italienische Musikwissenschaft ihr Augenmerk auf den Fachbereich Informatik, der den Aufbau von kritischen ›Hyper-Editionen‹ ermöglichen könnte. Forschung hierzu wird auch innerhalb der FM betrieben, die glücklicherweise über eine gute Computerausstattung und technisches Personal verfügt, welches die Musikwissenschaftler kompetent unterstützt. In der Überzeugung, dass diese Art von Beiträgen nur dann einen Sinn hat, wenn sie eine größere und zuverlässigere kritische Kontrolle ohne Automatismen seitens der Vortreibenden ermöglicht, wurde jedoch das Modell von Editionen abgelehnt, die von der internationalen und italienischen Musikwissenschaft ausreichend praktiziert und mühelos erzeugt werden und einen wichtigen Textzeugen computergestützt reproduzieren und vielleicht mit allgemeinen Hinweisen ausstatten, damit der Ausführende (oder der Leser) auf seine Entscheidung hin Fehler emendieren und Ergänzungen einfügen kann, wo er solche für erforderlich hält. Im Bereich der Musiktexte der Renaissance konnte man in den vergangenen Jahren der Verbreitung von fehlerhaften Editionen beiwohnen – verpasste Gelegenheiten für die Textkritik –, in denen Probleme von Vorzeichen, die verknüpft sind mit der Besonderheit der Sprache und der Schrift der einzelnen Komponisten, vom Leser auf der Grundlage sogenannter Solmisationsregeln für steuerbar gehalten wurden. Dabei handelt es sich um einige grundlegende und allgemeine Regeln, die in der Didaktik später verbreitet wurden, als man erwarten würde, und die zudem, sollten sie tatsächlich in der lebendigen Realität eines polyphonen Textes angewandt werden, Probleme über Probleme und Reihen von Querständen bewirken könnten.

Einige junge und weniger junge Wissenschaftler arbeiten an der Erforschung aktueller philologischer Themen zusammen, die aufgrund der Auswirkungen, die sie auf die Qualität der kritischen Textarbeit haben könnten, sehr heikel sind und in deren Mittelpunkt das Verhältnis zwischen New Philology und Musikwissenschaft steht. Eines der wichtigsten Themen ist die Beziehung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, betrachtet unter dem Gesichtspunkt interdisziplinärer Aktualisierung, die über das Niveau hinausgeht, auf dem sie sich in der aktuellen Musikwissenschaft im allgemeinen befindet. Sie soll helfen, die mit den mittelalterlichen liturgischen Überlieferungen verknüpften Probleme³² sowie die

eröffnet. Die beiden Versionen wurden auf der Grundlage unveröffentlichter Arbeitshypothesen, einer zuvor nicht in Betracht gezogenen Dokumentation und neuer paläographischer und textkritischer Analysen interpretiert.

³¹ Vgl. die Studien von Angela Ida de Benedictis.

³² Massimiliano Locanto, »Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano«, in: *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, hrsg. von Gianmario Borio (= *Diverse voci* 4), Pisa 2004, S. 31–87.

systematische Analyse der Phänomene musikalischer Intertextualität, der Laurea- und Doktorarbeiten gewidmet wurden, besser zu verstehen.³³

Wo man auch beginnen und auf welchen Gegenstand sich die philologische Arbeit auch richten mag, im Mittelpunkt der Tradition der FM bleibt stets die Überzeugung, dass es sich um eine kritische Tätigkeit und folglich nicht um bloße Editionstechnik handelt: eine Arbeit, die in der lebendigen Dynamik der Kultur verankert ist und sich strengen Normen und Lehrbuchregeln widersetzt – und die Wissenschaftlichkeit und Kohärenz einfordert. Um es mit den Worten eines bekannten Forschers unserer Zeit auszudrücken: »I metodi non sono ›strumenti di lavoro‹ anonimi e *passe-partout*, utilizzabili nelle più diverse circostanze. Sono, invece, strumenti molto delicati di analisi e studio dei testi, collegati con punti di vista e di osservazione precisi, con domande e interessi che possono cambiare, a seconda della nostra prospettiva, e dare risposte di volta in volta relative e parziali.«³⁴

Rossana Dalmonte (Trento)

Probleme und Methoden einer italienischen Edition Neuer Musik

Die Bruno Maderna-Ausgabe

Einleitung

Die kritische Edition von Kompositionen Bruno Madernas (Mailand: Suvini-Zerboni 1995ff.) wird von Musikwissenschaftlern und Musikern unter der Leitung von Mario Baroni und Rossana Dalmonte vorbereitet. Sie ist – wie jede philologische Arbeit – von der Vollständigkeit der erhaltenen Quellen abhängig. In diesem Fall jedoch gibt es ein weiteres Problem: das Problem der Offenheit der Partitur, das die Herausgeber zwingt, sich über die veränderlichen Verhältnisse zwischen geschriebenem Text und erklingender Musik klar zu werden. Bislang hat sich dieses Problem noch kaum gestellt, weil zunächst die Jugendwerke – d.h. Kompositionen im ›traditionellen Stil‹ – ediert wurden. Aber schon bei der Herausgabe von *Don Perlimplin* (1961) mussten diese Schwierigkeiten überwunden werden. Dementsprechend ergeben sich bei der Edition von Werken eines modernen Komponisten

33 Vincenzo Borghetti, *Da Ockeghem a Pipelare. I percorsi del rondeau »Fors seulement«*, tesi di dottorato, Cremona: Scuola di paleografia e filologia musicale dell'Università degli studi di Pavia 2000, und Peter De Laurentiis, *Tecniche ipertestuali in quattro messe di Pierre de La Rue*, tesi di laurea, Cremona: Facoltà di musicologia dell'Università degli studi di Pavia 2003.

34 Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Rom und Bari 1999, S. XXXV.

größere Interpretationsspielräume, als wenn man mit klassisch-romantischen Quellen arbeitet. Schon während der Vorbereitungsphase sind bestimmte editorische Entscheidungen zu fällen.

Es ist bekannt, dass es bei der Herausgabe ›historischer Kompositionen‹ umstritten ist, ob die Editionsmethoden durch Richtlinien festgesetzt werden sollten, um einheitlich zu sein, oder veränderlich sein dürfen, um sich dem Einzelfall anpassen zu können. Bei der Maderna-Ausgabe besteht zwar das Bemühen um die Benutzung einheitlicher Richtlinien für mehrere Kompositionen, das sich jedoch nur sehr selten einlösen lässt, so dass jeder Band der Sammlung sich von den anderen etwas unterscheidet. Nur äußerlich sehen alle Bände gleich aus. Sowohl die den Kammermusikwerken als auch die den symphonischen Werken gewidmeten Bände haben das gleiche Format. (Lediglich die ersten Bände wurden im Format an die jeweilige Besetzung angepasst; ab Band 6 erscheinen alle Bände im Format A4.)

Ziele der Edition

Die kritische Ausgabe der Werke Bruno Madernas, deren Rechte beim Verlag Suvini-Zerboni liegen, hat sich ehrgeizige Ziele gesetzt: a) Madernas Kompositionen vor dem drohenden Untergang zu retten, b) alle erreichbaren Quellen für eine Edition heranzuziehen, c) alle bekannten Fassungen herauszugeben und d) authentisches Aufführungsmaterial bereitzustellen.

a) Madernas Kompositionen vor dem drohenden Untergang retten

Maderna war Zeit seines Lebens eher als Dirigent denn als Komponist bekannt. Daher musste er seine kompositorische Tätigkeit in der wenigen Zeit ausüben, die ihm das Dirigieren, Reisen, Proben und die Erfüllung organisatorischer Aufgaben ließen, und seine Kompositionen wurden nach der ersten Aufführung oft beiseite gelegt. Die bei Suvini-Zerboni verlegte Partitur (wenn das Werk denn verlegt wurde) war fast immer eine Reproduktion der handschriftlichen Partitur, die heute oft nicht mehr aufzufinden ist. Viel Material aus Familienbesitz ist trotz der Bemühungen der Witwe und der Söhne während mehrerer Umzüge verloren gegangen. Die erhaltenen Quellen werden im Original in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt und in Fotokopien im Archivio Maderna der Universität Bologna. Einige weitere Originaldokumente befinden sich in Bologna und in Fotokopie in Basel. Den größten Teil der musikalischen Dokumente bilden die Tabellen, Skizzen, Versuche und unvollendeten Reinschriften, d. h. die ganze Arbeit, die der endgültigen Fassung vorangeht. Es gibt eine große Anzahl von Dokumenten, die für die Edition unentbehrlich sind, die aber nicht einfach zu lesen sind. In der Tat gibt es auch nach etwa zwanzigjähriger Forschung, an der etwa zwanzig Wissenschaftler beteiligt waren, noch mehrere Partiturseiten und Tabellen, deren Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Werk nicht klar ist.

Inbesondere die früheren Kompositionen Madernas werden sehr selten aufgeführt, weil man sie nicht kennt, oder weil man keine geeigneten Materialien für die Aufführung finden kann. Dieser Zustand wird mit der Zeit immer kritischer. Die neue Ausgabe versucht, dieser Situation Abhilfe zu verschaffen.

b) Alle erreichbaren Quellen für eine Edition heranziehen

Das bewegte Leben des Komponisten und seine freundschaftlichen Beziehungen zu seinen Mitarbeitern haben möglicherweise dazu beigetragen, die Quellen zu verstreuen: Es ist nicht selten der Fall, dass die Interpreten eines bestimmten Werkes noch autographe Stimmen haben, einfach deswegen, weil sie nie aufgefordert wurden, sie zurückzugeben. Bei dem Pianisten Gino Gorini und dem Gitarristen Alvaro Company sind zum Beispiel nicht nur biographische Dokumente, sondern auch musikalische Skizzen und Partituren gefunden worden. Durch das Ausfindigmachen der ersten Interpreten haben die Herausgeber des *Concerto per due pianoforti e strumenti* (Paolo Cattelan) und der *Aulodia per Lothar* (Nicola Vrzina) sehr wichtige autographe Quellen entdeckt.



Abbildung 1: Bruno Maderna. *Documenti*, Umschlag

Noch seltsamer ist der Fall der *Tre liriche greche* (1948). Der Katalog der Werke Madernas behauptet, dass von dem Stück eine einzige Originalpartitur, die als Vorlage für die erste Edition beim Ars Viva Verlag diente, und zahlreiche vorbereitende Materialien überliefert seien. Unter den letztgenannten fand sich ein rätselhaftes Doppelblatt, das das Ende der Komposition in Reinschrift enthält. Sollte Maderna die Partitur mit der letzte Note beginnend krebsgängig abgeschrieben und nicht vollendet haben, oder sind die ersten Seiten einer autographen Kopie verloren gegangen? Das Rätsel wurde 1985 gelöst, als Luciano Berio alle seine Autographe der Paul Sacher Stiftung anvertraute. Unter Berios Dokumenten fand sich eine Originalpartitur der *Tre liriche greche*, der die letzten Seiten fehlten. Man wird wohl nie wissen, auf welche Weise die »neue« Partitur zersplittert wurde, aber man weiß heute – aufgrund der im Rahmen der Edition durchgeführten Forschungen –, wie diese Partitur entstand. Anfang der 1950er Jahre, als Berio in die Vereinigten Staaten reiste, gab ihm Maderna diese – oder vielleicht auch andere? – Partituren, um seine Kompositions-

verfahren dort bekannt zu machen. Die *Tre liriche greche* wurden am 31. März 1959 in der Smith Music Hall von der Illinois School of Music uraufgeführt. Die Aufnahme, jedoch nicht die Aufführungsmaterialien, sind heute im Archivio Maderna vorhanden. Auch diese zweite Partitur diene als Quelle für die neue Ausgabe.

In der Berücksichtigung aller Primärquellen und aller vorbereitenden Materialien (Tabellen, Skizzen, Entwürfe usw.) besteht der große Unterschied zwischen der ersten und der neuen Edition bei Suvini-Zerboni. Heute geht jeder Edition eine historische Forschung voraus, und zusammen mit jedem Werk wird ein Kritischer Bericht herausgegeben, der eine Beschreibung der äußeren Gestalt, des Inhalts, der Herkunft und der Geschichte aller Quellen enthält; oft enthält er auch einen Versuch, die Abhängigkeit der Quellen (besonders der Entwürfe) voneinander darzustellen.

STEMMA CODICVM

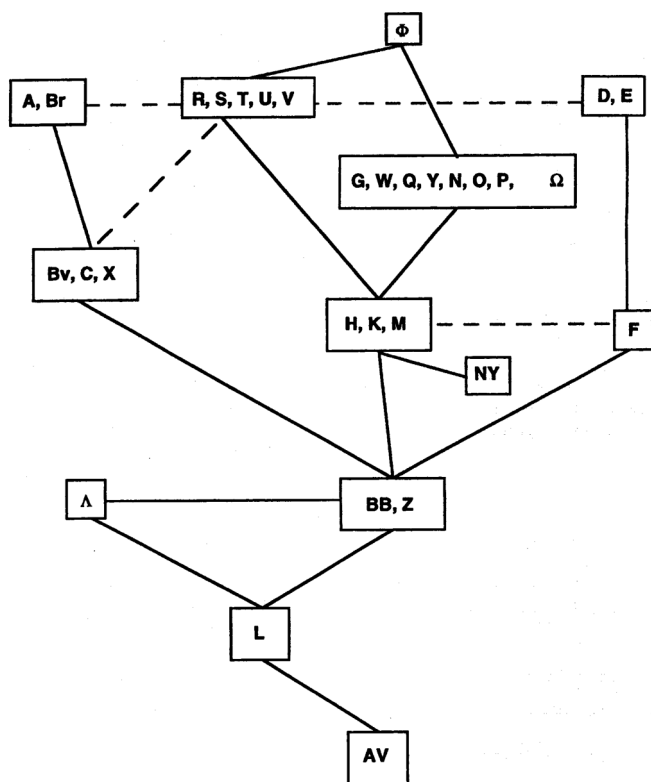


Abbildung 2: Stemma der *Tre liriche greche*, herausgegeben von Alberto Caprioli

Ein weiterer wichtiger Unterschied ist typographischer Natur: Während die erste Edition eine Kopie des Originals darstellte und daher nur Madernas Schrift zeigte, benutzt die neue Werkausgabe verschiedene Schriftarten, um die Ergänzungen und die Änderungen der Herausgeber erkennbar abzuheben.

c) Alle bekannten Fassungen herausgeben

Die Partitur, die Maderna selbst dem Verlag Suvini-Zerboni für die Herausgabe überließ, war möglicherweise die letzte, aber oft nicht die einzige Fassung eines Werkes. *Studi per »il Processo« di F. Kafka* zum Beispiel ist in zwei Ur-Partituren, die eine mit italienischem und die andere mit deutschem Text, dokumentiert, in denen die Rolle des Sprechers und die Musik der Einführung ganz verschieden sind. Noch eigentümlicher ist die Entstehungsgeschichte des *Concerto per due pianoforti e strumenti*. Es wurde 1948 komponiert und in Palermo als dreiteiliges Stück (mit einer Dauer von 28 Minuten) uraufgeführt. Kurz danach lud Wolfgang Steinecke Maderna nach Darmstadt zu den Ferienkursen ein und bat ihn um einige Kompositionen, die er in den Zyklus »Musik der jungen Generation« aufnehmen wolle. Maderna schlug einige Werke vor,¹ unter anderem auch das Konzert für zwei Klaviere, aber er verkürzte es um etwa 45 Takte und modifizierte die Musik, damit man die Schnitte nicht merkte. Wegen organisatorischer Probleme wurde das Konzert damals nicht aufgeführt, aber diese Fassung hätte 25 Minuten gedauert. Die bei Suvini-Zerboni (1955) verlegte Partitur des Konzertes sieht ganz anders aus: Die ersten zwei Sätze sind verschwunden, und der dritte ist um 29 neu komponierte einleitende Takte erweitert. Das *Concerto per due pianoforti e strumenti* ist also ein Werk in drei Fassungen, die alle vom Komponisten autorisiert und sorgfältig bearbeitet wurden, wie mehrere den drei verschiedenen Fassungen zugehörige Skizzen zeigen. Die neue von Paolo Cattelan herausgegebene Ausgabe wurde, um diese Vielfalt zu bewahren, in flexibel zusammenstellbarer Form angefertigt, so dass der Dirigent eine der drei Fassungen nach Belieben aufführen kann.

Bislang ist dies ein Sonderfall, aber in allen Werken finden sich längere oder kürzere Passagen, für die Maderna verschiedenen Spielarten offen lässt. In den Fällen, in denen sich keine der Lesarten als Irrtum herausstellt, trifft der Herausgeber seinem musikalischen Urteil folgend eine Wahl und gibt die übrigen Möglichkeiten im Kritischen Bericht wieder.

d) Authentisches Aufführungsmaterial bereitstellen

Die Maderna-Edition ist eine wissenschaftliche Ausgabe, weil die Herausgeber auf die Primärquellen zurückgegriffen und Ergänzungen des überlieferten Textes kenntlich gemacht und philologisch gerechtfertigt haben. Aber sie will auch eine praktische Ausgabe sein und ist daher so angefertigt, dass die Musiker die Partitur ohne Probleme und Missverständnisse aufführen können. Einige Kompositionen, die zu Lebzeiten des Komponisten nicht herausgegeben wurden, haben eine lange Tradition von Raubkopien hinter sich: Die *Fantasia e Fuga per due pianoforti* (1949) ist dafür beispielhaft. Das Werk ging mit den beiden Titeln *BACH Phantasie* und *Concert für zwei Klaviere* von Hand zu Hand, als Fotokopie einer der mehreren handschriftlichen Fassungen des Komponisten und als Transkription eines Originals; mehrfach wurde das Werk als »Erstaufführung« aus einem gerade entdeckten Manuskript gespielt, ohne dass bekannt war, dass es sich um dieselbe Komposition handelte.

¹ Bruno Maderna – Wolfgang Steinecke. *Carteggio. Briefwechsel*, hrsg. von Rossana Dalmonte, Lucca 2001, S. 23–34.

Besondere Probleme

Die bis jetzt beschriebenen Merkmale der Maderna-Edition unterscheiden sich wenig von den Eigenschaften einer ›historischen‹ Ausgabe. Es gibt jedoch einige besondere Probleme, die durch die spezifischen Kompositionsverfahren und Technologien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie die Poetik des Komponisten bedingt sind. Um diese Probleme kurz zusammenzufassen, möchte ich folgende Themen behandeln: a) die Gestaltung der Partitur; b) Tonbänder als Quellen; c) Tonbänder als Werke oder Werkteile.

a) Anordnung der Partitur

Eine Partitur tonaler Musik ist durch bestimmte Merkmale gekennzeichnet: Die Notenschlüssel für Stimmen und Instrumente sind immer dieselben, die Takte sind klar voneinander getrennt, die Anordnung der Instrumentalstimmen entspricht in kammermusikalischen und symphonischen Stücken einer gefestigten Aufführungspraxis. Die zeitgenössische Musik hingegen erfindet zusammen mit den neuen Formen des Ausdrucks auch neue Arten der schriftlichen Darstellung, so dass der überlieferte Kommunikationskodex zwischen dem Komponisten und den Interpreten nach mehr als zwei Jahrhunderten nicht mehr gilt. Heute wird die Schrift oft zur Spur eines symbolischen Inhalts, den man unterschiedlich deuten kann. Bei Maderna wird das in den Kompositionen der 1960er und 1970er Jahre wahrnehmbar, aber auch die früheren Werke bieten eigentümliche Editionsprobleme. Einige Beispiele:

In *Tre liriche greche*: S. 15 liest man: »tutti a poco a poco crescendo« unten

S. 16 »a poco a poco crescendo« in der Mitte

S. 23 »tutti crescendo a poco a poco« unten und in der Mitte

Der Herausgeber einer historischen Ausgabe hätte ohne weiteres die Position und die Wortwahl vereinheitlicht. Auch wir haben lange darüber diskutiert, uns aber am Ende dazu entschlossen, nur Irrtümer zu korrigieren und sonst alles so zu lassen, wie Maderna es geschrieben hat. Es ist in der Tat praktisch unmöglich, einfache Versehen von gewollten Bedeutungsnuancen zu unterscheiden.

b) Tonbänder als Quellen

Oft komponierte Maderna im Auftrag von verschiedenen deutschen Rundfunkanstalten. Gewöhnlich wurden die Aufführungen direkt übertragen und die Aufnahmen danach im Schallarchiv aufbewahrt. Jetzt sind (vermutlich) alle Bänder im Archivio Maderna in Bologna gesammelt, und man kann Madernas Interpretation seiner eigenen Werke hören und studieren. Das ist eine ungewöhnliche Quelle, die aber oft wertvolle Hinweise gibt. Besonders kostbar sind die Bänder, wenn zwei schriftliche Quellen Abweichungen bezüglich der Dynamikangaben zeigen. Ganz unentbehrlich sind sie, um den Interpreten bei *ad libitum*-Passagen Anregungen zu geben. Natürlich kann die vom Komponisten realisierte bzw. akzeptierte Interpretation nicht als Notentext in die Edition integriert werden, da Maderna die Passagen bewusst offen gelassen hat und nicht wollte, dass sie immer gleich aufgeführt werden. Aber die Ausführung des Komponisten selbst oder der jeweiligen Interpreten unter seiner Leitung ist eine gute Anregung für weitere Realisierungen. Deswegen werden Hörpartituren der improvisierten Abschnitte im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Manchmal weicht die Aufnahme stark von der Partitur ab: Man hört z. B. Solo-Kadenzen oder eingefügte Fragmente aus anderen Werken, die nicht in der Partitur eingetragen sind. Welches ist die endgültige Fassung? Die Aufführung oder die Niederschrift? Die Aufführung ist bestimmt die letzte Fassung; sie hat dem Komponisten gefallen, und vielleicht wurde die Partitur nur deshalb nicht verändert, weil Maderna keine Zeit dafür fand. Soll der Herausgeber also die Partitur der Aufnahme angleichen? Madernas Lust am Dirigieren und am Improvisieren – insbesondere dann, wenn seine Lieblingsinterpreten mitwirkten – lässt vermuten, dass jede Aufführung verschieden sein konnte. Die Differenzen sind also wohl als nicht strukturelle anzusehen, weshalb die Partiturfassung als endgültige beibehalten wird. Natürlich beschreibt der Herausgeber alle bekannten Einfügungen im Kritischen Bericht.

c) Tonbänder als Werke oder Werkteile

Bei elektronischen Stücken entspricht die kritische Edition der Restaurierung des Tonbandes, sei es dass dieses Teil eines Werkes ist oder eine vollkommene Komposition. In beiden Fällen wird die Equipe der Universität Udine mit den Restaurierungsarbeiten betraut.

Um ein Musikstück der 1950er oder der 1960er Jahre zu »verstehen«, war es oft notwendig, die Partitur zu sehen und zu interpretieren. Poetisches Projekt und geistiges Programm mussten nicht notwendigerweise im klingenden Resultat enthalten sein, sondern konnten dieses bestimmen, ohne sich in ihm zu manifestieren. Wenn aber keine Partitur vorhanden war, wie es bei elektronischen Kompositionen der Fall ist, musste der Hörer, wollte er sich nicht unverbindlichem Phantasieren überlassen, in der Lage sein, die von der Maschine gezogenen Spuren zu erkennen: die Sinustöne und komplexen Schwingungen, das weiße Rauschen, die Effekte von Filtern und Modulatoren usw. Erst nach wiederholten Erfahrungen dieser Art konnte man hoffen, dass der Klang beginnen würde, seinen Sinn und seine Inhalte preiszugeben. Heute ist der Hörer sachkundiger, aber das Werk kann nicht mehr dieselbe psychologische Erfahrung wecken, da das Tonband durch Zeit und Feuchtigkeit beschädigt ist, so dass man das originale Tonsignal kaum hören kann und stattdessen viele Geräusche vernimmt.

Zwei Arten von Restaurierungsarbeiten werden durchgeführt, die jeweils verschiedene Methoden, d. h. verschiedene mathematische Modelle, benutzen – je nach dem Resultat, das man erlangen will. Das Ziel kann die Erstellung von historisch originalgetreuen Kopien oder von Kopien für die Benutzung sein. Gewöhnlich werden beide Wege beschritten.

Um eine historisch originalgetreue Kopie zu erstellen, versucht man, aus dem Tonband die Materialfehler herauszufiltern, die dem Alter zuzuschreiben sind, bewahrt jedoch die Schwächen der Tonqualität, die durch den Stand der damaligen Technik bedingt sind. Diese Kopie wird auf einen festen Tonträger aufgenommen und im Archiv aufbewahrt. Wird eine Kopie für die Benutzung erstellt, so besitzt das hörbare Resultat Vorrang gegenüber der technischen Ausarbeitung. Der Wissenschaftler versucht – nachdem er die durch die Alterung des Materials bedingten Geräusche vom Band beseitigt hat –, die musikalische Idee Madernas mit den heutigen hochwertigeren elektronischen Mitteln zu erzeugen. Es ist ein subjektives Verfahren, das wissenschaftliche Rechtfertigung erfährt, indem der Wissenschaftler alle seine Entscheidungen in einem Kritischen Bericht beschreibt. Diese Kopie

wird für Aufführungen, Ausstellungen und Studien zur Verfügung gestellt. In beiden Fällen prüft der Wissenschaftler sorgfältig, was er vom Band entfernt, damit mit den Geräuschen kein musikalisches Signal verloren geht. Als »Kritischer Bericht« für die Restaurierungsarbeiten gilt eine »elektronische Karte«, die in der Phonotheek der Universität Udine archiviert wird und online zugänglich ist. Professor Dr. Angelo Orcalli ist für die Restaurierungsarbeiten verantwortlich.

Bis jetzt sind zwölf Partituren (darunter zwei mit elektronischen Abschnitten) und die drei wichtigsten elektronischen Stücke (*Notturmo*, *Syntaxis* und *Continuo*) herausgegeben worden; bis Ende 2005 werden noch zwei weitere Kompositionen die Sammlung bereichern.

Klaus Döge (München)

»sich den schöpferischen Vorhaben des Meisters anzunähern«

Zur Geschichte der tschechischen Gesamtausgaben

»Jeder, der über die Aufgaben der tschechischen Nation nachdenkt, ist davon überzeugt, daß wir es einzig durch die Leistungen unserer Wissenschaft und Kunst erreichen werden, unseren eigenen, ehrenvollen Platz unter den europäischen Nationen zu erobern.«¹ So schrieb der Unternehmer und spätere tschechische Ministerpräsident Karel Kramář im Jahre 1901, sich dabei eng an Gedanken des Grand Seigneurs der tschechischen Geschichtsschreibung, František Palacký, anlehnend. Tschechien war damals noch das zur k. und k. Monarchie gehörende Kronland Böhmen und Mähren,² ein Kronland, dem anders als Ungarn 1867 ein autonomer Status in der Donaumonarchie nie zugestanden worden war, ein Kronland, das politisch mehr als Statist mitwirken, aber keine Entscheidungen herbeiführen oder fällen konnte, und ein Kronland schließlich, das wirtschaftlich und industriell an Aufschwung immer mehr zunahm, ohne den Gewinn davon für sich selbst verbuchen, selbst verwalten und selbst verteilen zu können. Die Überlegungen von Kramář konnten denn auch erst nach dem Ersten Weltkrieg und nach der Staatsgründung der Tschechisch-Slowakischen Republik unter ihrem Staats-Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk ihre eigentliche politische Verwirklichung finden. Um diesbezüglich bei unserem Fach und unserem Thema zu bleiben: 1919 wurde in Prag der erste tschechische Lehrstuhl für Musik-

1 Karel Kramář, »Galleria moderniho umění«, in: *Česká revue* 4 (1901), S. 900, deutsche Übersetzung nach: Christopher P. Storck, *Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914* (= Mittel- und Osteuropawissenschaften 2), Köln 2001, S. 35.

2 Vgl. dazu Jörg K. Hoensch, *Geschichte Böhmens. Von der slavischen Landnahme bis ins 20. Jahrhundert*, München 1987, S. 305ff.

wissenschaft gegründet, auf den man den Kulturhistoriker, Ästhetiker und Fibichschüler Zdeněk Nejedlý, Jahrgang 1878, berief. Und fünf Jahre später begann mit der Herausgabe des ersten Bandes der Gesamten Werke Bedřich Smetanas die Geschichte der Tschechischen Denkmal- und Gesamtausgaben.³ Dabei versuchte die Smetana-Ausgabe, gewidmet einem Komponisten, der weltweit unbestritten als der Begründer der tschechischen Nationalmusik galt, in ihrem Charakter beides zu vereinigen und gleichermaßen nationales Denkmal wie dokumentierende Gesamtausgabe zu sein. Die Idee dazu entstand in Zusammenhang mit den Bemühungen des 1909 gegründeten Vereins zur Errichtung eines Smetana-Museums in Prag, dessen Intentionen zufolge neben dem steinernen Denkmal eines Museums dem Komponisten auch ein lebendiges Andenken in Form einer Gesamtausgabe zu errichten war.⁴ Genau dieser Gedanke findet sich denn auch im Vorwort zum ersten Band der Ausgabe, betitelt »Werke aus der Jugend bis zum Jahr 1843«⁵, verfasst und ediert 1924, im 100. Geburtsjahr Smetanas, vom Prager Ordinarius für Musikwissenschaft, Zdeněk Nejedlý:

Durch nichts ist es möglich, dem Künstler besser sein künstlerisches Vermächtnis für die Zukunft zu bewahren, denn in nichts lebt der Künstler so dauernd und unmittelbar weiter in das nächste Zeitalter, als in seinen Werken. Deshalb stellen wir das gesamte Schaffen Bedřich Smetanas in einer großen Ausgabe zusammen und geben diese heraus als wichtiges Vermächtnis seiner gesamten lebenslangen künstlerischen Anstrengung, in dem wir davon überzeugt sind, dass es das allerschönste Denkmal ist, eben ein monumentum aere perennius.⁶

Den Charakter des nationalen Denkmals dieser Ausgabe unterstreicht dabei schon die äußere Aufmachung: Der Band (Großformat 41x31cm) ist in blauem Leinen gehalten, oben auf dem Einband steht – mit Blattgold hinterlegt – der General-Titel »SOUBORNÁ / DÍLA / BEDŘICHA / SMETANY«; darunter in goldenen Buchstaben der Bandtitel »SKLADBY / Z MLÁDÍ / DO R. 1843«. Auf den beiden Titelseiten befinden sich – in hellroter Farbe – Gravuren, auf der linken Seite die in einem Lorbeerkranz eingefassten Anfangsbuchstaben des Komponistennamens »BS«, auf der rechten Seite eine aus einer Rose

3 Dazu gehören Projekte wie: Smetana-Gesamtausgabe I (1924ff.); Smetana-Gesamtausgabe II (1940ff.); *Monumenta antiqua bobemia* (1943ff.); *Stare český skladby* (1948ff.); *Monumenta musicae bobemiae* (1949ff.); *Edice českých klasiků* (1952ff.); Fibich-Gesamtausgabe (1953ff.); *Thesaurus musicae bobemicae* (1953ff.); Dvořák-Gesamtausgabe (1955ff.); Janáček-Gesamtausgabe (1978ff.). Derzeit (2005) in Planung sind eine neue Kritische Dvořák-Gesamtausgabe sowie eine Kritische Martinů-Gesamtausgabe; vgl. in diesem Zusammenhang auch: Jarmil Burghauser, »edice«, Artikel in: *Slovník české hudební kultury*, hrsg. von Jiří Fukač und Jiří Vyslouzil, Prag 1997, S. 176ff.

4 Vgl. Olga Mojžíšová, »Bedřich-Smetana-Museum (Geschichte, Sammlungen)«, in: *Bedřich Smetana: Žít – Leben – Werk*, hrsg. von ders., Prag 1998, S. 143ff., sowie Hanna Séquardtová, »Z činnosti Muzea Bedřicha Smetany v Praze«, in: *Hudební věda* 11 (1974), S. 394–396.

5 *Souborná díla Bedřicha Smetany. Skladby z mládí do r. 1843*, hrsg. von Zdeněk Nejedlý, Prag 1924; ein Exemplar dieser Ausgabe wird in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek unter der Signatur 2 Mus. pr. 8179-1 aufbewahrt.

6 Unpaginierte erste Textseite, erster Abschnitt (original in Tschechisch, Übersetzung, auch der folgenden Zitate vom Verfasser).

emporfliegende weiße Taube. Die sechste Seite gibt ein Foto des Komponisten aus dem Jahre 1843 wieder, auf der Seite nach dem Bandvorwort ist ein ganzseitiges Faksimile der smetanaschen Originalhandschrift des *Galopp* für Klavier aus dem Jahre 1832 aufgenommen.

Für die Intention als speziell tschechisch nationalem Denkmal weiterhin bezeichnend ist, dass sowohl die Titelei als auch das Vorwort, die Einführung in Smetanas Leben und Werk sowie die Angaben zu den benutzten Quellen nur in tschechischer Sprache erscheinen. Und auffällig ist in diesem Zusammenhang darüber hinaus ein Passus des Vorwortes, in dem es heißt:

[...] wir mussten nicht weniger sorgfältig auch das würdevolle Aussehen des Werkes auf der graphischen Seite berücksichtigen. Dabei sind wir allerdings auf ein Hindernis grundlegender Art gestoßen. Unser in vieler Hinsicht lobenswerter Notendruck ist nicht eingerichtet für eine derartige Ausgabe. Deshalb wird der Druck unserer Musikalien noch in Mehrheit in Deutschland hergestellt. Dies haben wir jedoch als nicht würdig betrachtet für ein nationales Denkmal, welches wir mit dieser Ausgabe Smetana erbauen wollen, noch hielten wir es vereinbar mit dem Geist Smetanas. Wir waren also bemüht, [...] uns eine Notengraphik auf vaterländischen Füßen zu errichten. Auch dies ist uns gelungen: Für unser Unternehmen haben wir eine neue tschechische Anstalt für Notendruck beim Staatlichen Verlag in Prag ins Leben gerufen.⁷

Was schließlich die editorische Ausrichtung betrifft, so ist dazu im Vorwort zu lesen:

Unsere Ausgabe bezieht alles ein, was aus der Hand Smetanas hervorgegangen ist, also nicht nur die Partituren aller seiner Opern und symphonischen Kompositionen, sondern auch seine allerersten Jugendwerke bis zum Jahre 1843, von denen bisher nichts ediert wurde; des weiteren auch seine Übungsstücke und Aufgaben aus den Jahren 1844–1846, unter denen es schon ganze Werke gibt, die bisher gleichfalls unveröffentlicht blieben; und schließlich auch fragmentarische Werke, Skizzen und Motivnotationen, welche uns ebenfalls Aufschluss geben über das eigentümliche Schaffen Smetanas. Und so erst zeigt uns diese Ausgabe das Schaffen Smetanas in seiner Ungeteiltheit und Vollständigkeit. Der Notentext eines jeden Bandes wird dabei neu erstellt, genau und kritisch in Anlehnung an alle originalen Quellen. Dabei wird er nicht nur den Haupttext enthalten, sondern auch dessen Varianten, [...] bis zu dem Punkt, zu dem Smetana selbst daran gearbeitet hat. So werden neben den Partituren auch Smetanas Klavierauszüge veröffentlicht werden, so dass jeder Benutzer alles dort findet, was zum Werk gehört, dessen Notentext erläutert, zur Erkenntnis von dessen Wesen und Entstehung beiträgt. Ausführliche Vorworte in jedem Band sollen Aufklärungen über die Handschriften, die Entstehung und die Uraufführung des edierten Werkes geben.⁸

Der hier formulierte und relativ modern erscheinende, in seinem Quellenbegriff allerdings Abschriften und Aufführungsmaterial ausklammernde editorische Ansatz jedoch wurde

7 Unpaginierte erste Textseite, unterer Absatz, bis Zeile 3 der unpaginierten zweiten Seite.

8 Unpaginierte erste Seite, Abschnitt 3f.

nicht verwirklicht: Schon im ersten Band gibt es über die Quellenbeschreibung hinaus so gut wie keine Einzelanmerkungen mit Varianten und den Ausweisungen der Editorenentscheidungen. In den Bänden 2–4 dieser Gesamtausgabe – erschienen in den Jahren 1932, 1934, 1936 und herausgegeben vom tschechischen Komponisten Otakar Ostrčil –, die in derselben Aufmachung aktweise Smetanas Oper *Die verkaufte Braut* enthielten, fehlen derartige Anmerkungen überhaupt. Dass nach diesen vier Bänden die Ausgabe abgebrochen wurde, hing – wie Hana Sequardtová, die ehemalige Direktorin des Smetana-Museums schrieb⁹ –, in erster Linie wohl mit der zunehmenden Unbezahlbarkeit der äußeren Aufmachung zusammen. Doch dürfte daneben gerade auch die Überbetonung des nationalen Denkmalcharakters eine gewisse Rolle gespielt haben. Denn diese Ausgabe war weder für die Praxis brauchbar noch für die Forschung und Wissenschaft von besonderem Nutzen.

Für die weiteren Projekte des tschechischen Gesamtausgabenwesens aber hatte diese Ausgabe inklusive ihres Scheiterns wichtige Impulse mit auf den Weg gegeben: Kritische Berichte mit der Auflistung von Herausgebereingriffen in den Hauptquellentext sowie das Mitteilen von Lesarten und Varianten wurden obligater Bestandteil und bildeten die Grundlage einer kritischen Wissenschaftlichkeit. Eine Hinwendung zur Praxis und damit zu jenem ursprünglich so groß geschriebenen »lebendigem Andenken« erfolgte durch die Reduzierung des Formats und der Aufmachung. Und zunehmend forciert wurde die Internationalität durch mehrsprachig gehaltene Vorworte und Quellenbeschreibungen. Dies alles galt bereits für den zweiten Anlauf einer Smetana-Gesamtausgabe, die 1940 nochmals ganz von vorne begann und sich Studien-Ausgabe (*studijni vydání*) nannte. Dies betraf auch die vom Jahre 1953 an erscheinende Gesamtausgabe der Werke Zdeněk Fibichs. Und dies galt schließlich auch für die Dvořák-Gesamtausgabe, deren erste Bände 1955 publiziert wurden.

Initiator dieser Ausgabe war der Ingenieur und renommierte Dvořák-Forscher Otakar Šourek, der 1952 – angesichts des Erlöschens der urheber- und verlagsrechtlichen Sperrfrist der Werke Dvořáks im Jahre 1955 – die Ausgabe projektiert und ein entsprechendes Editorenteam zusammengestellt hatte. Zu ihm gehörten u. a. neben dem Komponisten Antonín Čubr, neben dem Komponisten und Musikwissenschaftler Jiří Berkovec und dem erst jüngst verstorbenen Komponisten Jan Hanuš auch der Komponist František Bartoš, der Pianist Karel Šolc sowie der Komponist und Dvořák-Forscher Jarmil Burghauser, also Editoren, die schon bei der Smetana-Studienausgabe und/oder der Fibich-Gesamtausgabe mitgewirkt und ihre dort gemachten Erfahrungen einbringen konnten. Das erklärt die vielen methodischen Übereinstimmungen und Analogien bis hin zu den einzelnen Abkürzungen.

Dennoch weist die Dvořák-Gesamtausgabe, deren Ziel, wie Jan Hanuš schrieb, es war, »sich den schöpferischen Vorhaben des Meisters anzunähern«¹⁰, ein Moment auf, das in keinem der vorausgegangenen Editionsprojekte begegnete: die gehäufte Angabe der ursprünglichen autographen Versionen im Kritischen Bericht. Das erste Beispiel dazu stammt aus der 1955 erschienen Edition der Zweiten Reihe der *Slawischen Tänze* op. 72, und zwar aus Tanz Nr. 5. Dvořák hatte den Beginn dieses Tanzes zunächst in einer Form notiert (Abbildung 1), in der das Hauptthema in b-Moll von den Streichern allein vorgetragen wer-

9 Hana Séquardtová, »Kritické edice Smetanova díla«, in: *Opus musicum* 14 (1982), S. 124.

10 So Jan Hanuš in einem Fax an das Editorial Board der Neuen Dvořák-Gesamtausgabe vom 27. 5. 1999.

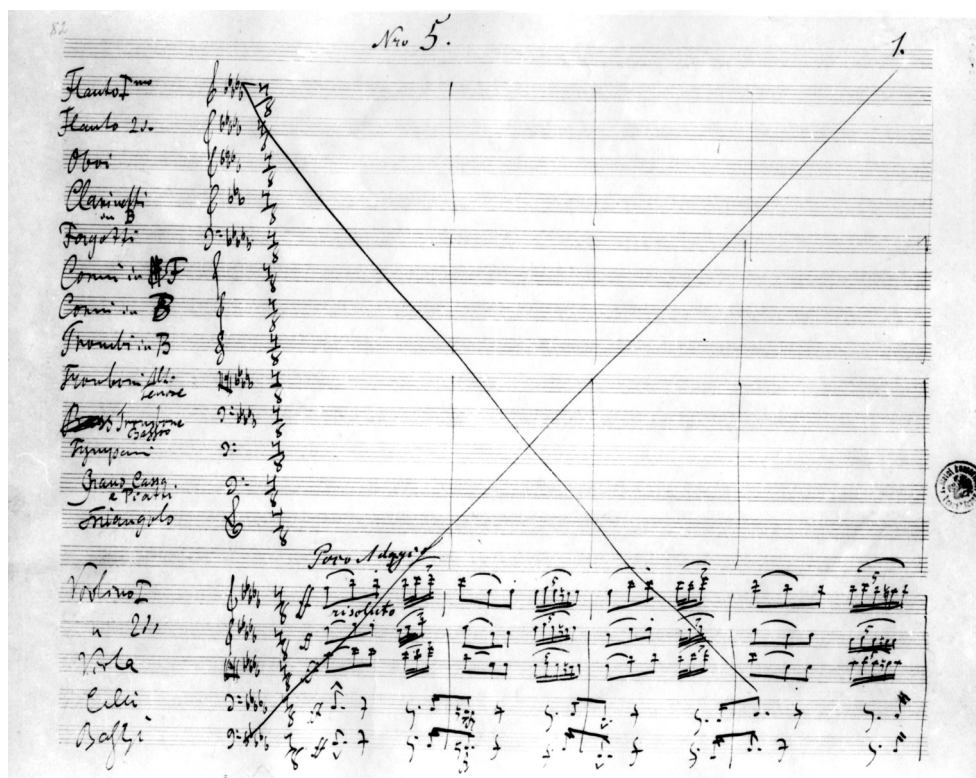


Abbildung 1: Antonín Dvořák, *Slawische Tänze* op. 72, Nr. 5, 1. Entwurf, Autograph, ČMH Prag, S. 82

den sollte. Die betreffende Seite der autographen Partitur mit den entsprechenden vier Takten aber wurde von Dvořák gestrichen, damit für ungültig erklärt und im selben Arbeitsakt auf der nächsten Seite durch einen neuen und gültigen Beginn, diesmal im Orchester-tutti, ersetzt (Abbildung 2). Genau die vier Takte auf der gestrichenen Seite aber sind als sogenannte »Versio prima« in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichtes verzeichnet¹¹ (Abbildung 3).

Das zweite Beispiel in diesem Zusammenhang stammt aus der 1986 erschienenen revidierten Gesamtausgaben-Partitur der Symphonie »Aus der Neuen Welt«¹² (Abb. 4a, b): Neben der Angabe »Versio prima« erscheint dort auffälligerweise auch die Angabe »Versio secunda«, und zwar an jenen Stellen, an denen die Korrektur des Autographs nicht mit der endgültigen Version des Erstdrucks übereinstimmt.

Sucht man nach möglichen Erklärungen für dieses damals editorisch Neue in der Geschichte der tschechischen Gesamtausgaben, das von den verantwortlichen Herausgebern

11 Antonín Dvořák, *Gesamtausgabe*, Serie III, Bd. 20: *Slawische Tänze* op. 72, Prag 1955; Kritischer Bericht von Jarmil Burghauser.

12 Antonín Dvořák, *Symfonie č. 9 e moll op. 95 »Z Nového světa«*, neu revidierte kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten, Studienpartitur, hrsg. von Jarmil Burghauser, Prag 1988.



Abbildung 2: Antonín Dvořák, *Slavische Tänze* op. 72, Nr. 5, Autograph, ČMH Prag, S. 83.

leider nirgends kommentiert oder begründet wurde,¹³ so wäre allem voran an jene Idee zu denken, die im europäischen Gesamtausgabewesen angesichts der vielen unersetzbaren Verluste aufgekommen war, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hatte: nämlich an die Idee, das Autograph oder die entsprechende zentrale Werkquelle durch eine jede Kleinigkeit beschreibende Edition im Falle eines Verlustes rekonstruierbar zu machen.¹⁴ Tschechien allerdings war von derartigen Kriegsverlusten kaum betroffen, und die Versio prima- und Versio

13 Editionsrichtlinien zur Dvořák-Gesamtausgabe wurden nicht veröffentlicht, dies wohl deshalb, weil – wie Burghauser rückblickend schrieb – von vornherein überhaupt keine festgesetzten editorischen Prinzipien existierten, vgl. Jarmil Burghauser, »Kritická souborná vydání Smetany, Dvořákova a Janáčka – rozdíly v záru pramenné základny a v metodě přístupu«, in: *Kritické edice hudebních památek*, hrsg. von Alena Burešová und Jan Vičar, Olmütz 1996, S. 75. Die Dvořák-Gesamtausgabe wurde durch einen Prospekt bekannt gemacht, der – hrsg. von Otakar Šourek – auf Tschechisch 1955 im Tschechischen Staatsverlag (*Antonín Dvořák. Souborné vydání díla*), im selben Jahr auch auf Deutsch (*Antonín Dvořák. Gesamtausgabe*) im Prager Verlag Artia und ein Jahr darauf schließlich auch auf Englisch (*Antonín Dvořák. The Complete Edition*), ebenfalls bei Artia, erschien. Neben einem kurzen Abriss zum Leben und Werk des Komponisten enthielt er eine Auflistung der Mitarbeiter der Gesamtausgabe sowie eine kommentierte und viele Handschriften-Faksimiles enthaltende Auflistung der Reihen- und Bandeinteilung.

14 Vgl. Dietrich Berke, Art. »Denkmäler und Gesamtausgaben«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1998, Sp. 1109–1156.

1-4 A Versio I.:

Poco Adagio

The image shows a musical score for the first four measures of the first version of the piece. It is written for piano and consists of five staves. The tempo is marked 'Poco Adagio'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'fz' (forzando). The first measure is marked 'ff risoluto'. The second measure has a 'ff' marking. The third measure has a 'fz' marking. The fourth measure has a 'ff' marking. The score is labeled '1-4 A Versio I.:' at the top.

Abbildung 3: Antonín Dvořák, *Slawische Tänze* op. 72, Nr. 5, in: Antonín Dvořák, *Gesamtausgabe*, Serie III, Bd. 20: *Slawische Tänze* op. 72, Prag 1955

seconda-Angaben in den Bänden der Dvořák-Gesamtausgabe sind alles andere als vollständig und systematisch zu nennen, um einer derartigen Rekonstruktions-Funktion zu genügen.

Als zweite Erklärung könnte die Anlehnung an das Vorbild der Smetana-Studienausgabe dienen, zumal an deren Operneditionen. Dort werden in den Einzelanmerkungen auch »Urversionen« genannt, die in Tinte notiert sind und die Smetana zumeist mit Bleistift zur endgültigen Version korrigierte. Doch ist hierbei die Verwendung des Terminus »Version« falsch: Es ist keine Urversion, die korrigiert wurde, sondern eine erste Fassung; und die Aufnahme derartiger Stellen in die Einzelanmerkungen war in der frühen Zeit dieser

24 – 27 Vcl. Vers. I:

The image shows a musical score for Violoncello, measures 24-27, Versio I. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line with a forte (f) dynamic marking.

35 – 38 Viol. II Vers. I:

The image shows a musical score for Violin II, measures 35-38, Versio I. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line with a forte (f) dynamic marking.

Vers. II:

The image shows a musical score for Violoncello, measures 35-38, Versio II. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line with a piano (p) dynamic marking and question marks in brackets.

36 – 38 Viol. I Vers. I:

The image shows a musical score for Violin I, measures 36-38, Versio I. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line with a forte (f) dynamic marking.

36, Vcl. Vers. I: *fis*

39 Ob. I, II Vers. I:

The image shows a musical score for Oboe I and II, measures 39-39, Versio I. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line with a forte (ff) dynamic marking.

Abbildung 4a: Antonín Dvořák, *Symphonie* Nr. 9
»Aus der Neuen Welt«, Versio prima und Versio
seconda (Ausschnitte)

Abbildung 4b: Antonín Dvořák, Symphonie Nr. 9 »Aus der Neuen Welt«, endgültige Version des Erstdrucks

Ausgaben nichts anderes als der Versuch, neben der Fassung letzter Hand im Notentext in den Einzelanmerkungen auch die Erstfassung der Oper zu dokumentieren. Eine derartige Intention aber ist bei den Versio-Angaben der Dvořák-Gesamtausgabe kaum gegeben.

So drängt sich noch eine andere Erklärung auf – und dies um so mehr, als die Angaben der revidierten Partitur der 9. Symphonie mit ihrem Aufzeigen von »Versio prima – Versio seconda – Versio letzter Hand« doch eigentlich nichts anderes versuchen, als Stufen des Schaffensprozesses in der Werk-Edition und damit musikalisches Denken und kompositorisches Reflektieren zu dokumentieren. Und dies auffälligerweise erstmals und gerade bei einem Komponisten, der der internationalen Musikwelt als naiv und unreflektierend galt (und vielfach noch gilt);¹⁵ und dies weiterhin bei einem Komponisten, der innerhalb Tschechiens im sogenannten Kampf um Dvořák in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg seines angeblich konservativen und für den musikalischen Fortschritt so belanglosen, einfältigen Komponierens wegen nichts anderes als – wie Nejedlý dies ausdrückte – »ein erledigtes, totes Kapitel aus der tschechischen Musik«¹⁶ darstellte. Von hierher gesehen wohnt der Dvořák-Gesamtausgabe mit ihrem Dokumentieren des kompositorischen Denkens des Komponisten Antonín Dvořák ein Moment des Reagierens auf die Kritik an diesem Tonsetzer inne. Die Dvořák-Gesamtausgabe wollte – wie viele andere Gesamtausgaben vor und nach

15 Vgl. Klaus Döge, *Antonín Dvořák. Leben – Werke – Dokumente*, Mainz ²1997, S. 421ff.

16 Zitiert nach: Marta Ottlová, Milan Pospíšil, »Motive der tschechischen Dvořák-Kritik am Anfang des 20. Jahrhunderts«, in: *Dvořák-Studien*, hrsg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz 1994, S. 213.

ihr auch – die kompositorische Größe des Komponisten dokumentieren; sie wollte darüber hinausgehend aber auch seine Größe beweisen und ihn von allen Vorwürfen reinwaschen.

Man mag dies vielleicht als überinterpretiert empfinden. Doch seien diesbezüglich aus der Dvořák-Gesamtausgabe noch drei weitere Beispiele angeführt: Das erste Beispiel betrifft das Klavierkonzert.¹⁷ Schon zu Lebzeiten wurde es von den Pianisten des als undankbar angesehenen Klavierpartes wegen kaum gespielt. In Dvořák-Kreisen aber galt es als genial. Nach dem ersten Weltkrieg hat der Prager Klavierprofessor Vilém Kurz den originalen Klavierpart sozusagen pianistengerecht bearbeitet. Die Dvořák-Gesamtausgabe nun hat in ihre Edition entgegen aller üblichen Praxis diese Bearbeitung mit aufgenommen – und dies doch wohl aus keinem anderen Grund als aus dem, damit es gespielt und seine wahre Größe endlich erkannt wird.

Das zweite Beispiel gilt den *Zigeunermelodien* op. 55¹⁸: Dvořák hatte sie für den Wiener Tenor Gustav Walter eigens auf einen deutschen Text komponiert, gerade so, wie ihn die Originalausgabe bei Simrock 1880 enthielt. In dieser Form aber ist der Text der Gedichte in der Dvořák-Gesamtausgabe nie erschienen: Die Ausgabe von 1987 (und auch deren noch heute von Editio Baerenreiter, Prag, vertriebener Nachdruck von 1998) benutzt eine deutsche Neuübersetzung der tschechischen Textversion (welche in der Ausgabe seltsamerweise an erster Stelle unter der Gesangstimme notiert ist) von Bronislav Wellek. Das vom Verleger Simrock oft als angeblich mangelhaft beklagte Deutsch des Prager Komponisten wurde modernisiert und deutschen Bedürfnissen angepasst – es hat aber mit Dvořáks Originalkomposition, die in einer Gesamtausgabe mit all ihren sprachlichen Eigenarten vorrangig zu edieren wäre, textlich nichts mehr gemein.

Das dritte Beispiel ist Dvořáks Symphonische Dichtung *Die Walddtaube*. In seinem Autograph hat Dvořák die Verse der als Programm zugrundeliegenden Ballade von Karel Jaromír Erben an den entsprechenden Stellen penibel vermerkt. Im entsprechenden Band der Gesamtausgabe¹⁹ werden jedoch diese Verse weder im Haupttext noch in Fußnoten noch in den Einzelanmerkungen wiedergegeben noch irgendwo sonst genannt – und dies wohl kaum aus Platzgründen, sondern aus Angst, dass es wieder einmal in einer Kritik heißen könnte: »Dvořák hat [hier als Programmusiker] die primitive Methode gewonnen, Stück für Stück, Tact für Tact, Zeile für Zeile die Musik neben dem Programme fortzuschieben.«²⁰

Verwiesen sei im Zusammenhang »Größe beweisen« schließlich auch auf die Janáček-Gesamtausgabe, die jüngste der tschechischen Gesamtausgaben, die seit dem Jahre 1978 erscheint und in deren Editorenkommission lange Zeit die schon erwähnten Herausgeber Jarmil Burghauser und Karel Šolc federführend wirkten. Ihre Art der Wiedergabe von Janáčeks Taktvorzeichnungen, die sich nicht mit den Angaben im Autograph oder mit denen der autorisierten Erstausgaben deckt, sondern eher Assoziationen an Notationsweisen eines Beriot weckt (anstelle des in Autograph und Erstdruck von *Taras Bulba* verzeichneten $\frac{9}{16}$ -Taktes am Anfang wird in der Gesamtausgabe das Tempo durch eine große Ziffer 3 mit rechts

17 Vgl. Antonín Dvořák, *Gesamtausgabe*, Serie III, Bd. 10: Klavierkonzert, Prag 1956.

18 Antonín Dvořák, *Gesamtausgabe*, Serie VI, Bd. 5: *Zigeunermelodien* op. 55, Prag 1955.

19 Antonín Dvořák, *Gesamtausgabe*, Serie III, Bd. 15: *Die Walddtaube* op. 110, Prag 1955.

20 Robert Hirschfeld, in: *Wiener Abendpost* 7.12.1899.

daneben stehender punktierter Achtel angegeben²¹), hat in deutschen und amerikanischen Rezensionen verschiedentlich – und wohl nicht zu Unrecht – den Eindruck hervorgerufen, dass hier ein Komponist der tschechischen Moderne in Richtung »Neue Musik« modernisiert werden sollte.²² Und selbst in den ersten Entwürfen der Editionsrichtlinien zur neuen Martinů-Gesamtausgabe aus dem Jahre 2001 konnte man noch den Satz lesen: »In einem Jahrhundert, in dem die Einheit der Entwicklung und Reinheit der Stilmittel als höchstes Postulat galt, erweckte die einmalige stilistische, kompositionstechnische und gattungsspezifische Bandbreite der Werke Martinů oft unbegründete Zweifel an seiner künstlerischen Integrität«²³ – einen Satz, der eigentlich als Fortsetzung die Worte erfordert: »dass dem aber nicht so ist, zeigen wir in unserer Ausgabe«.

Der Hintergrund all dieser Beobachtungen schließlich dürfte ein Moment sein, das man, wie der Kölner Osteuropahistoriker Christoph Storck konstatiert und das ähnlich auch in Friedrich Prinz' *Geschichte Böhmens 1848–1948* verbalisiert wird,²⁴ als Rest einer gewissen, dem 19. Jahrhundert entstammenden und bis heute nachwirkenden nationalen Befindlichkeit ansprechen könnte und das irgendwie etwas mit Zurückgesetzfühlen, Nicht-Anerkannt- und auch Verkanntwerden zu tun hat. Vom »Problem der kleinen Nation« hatte Thomas Masaryk schon 1895 gesprochen, »Schreckensherrschaft der Einzahl« nannte dies zwölf Jahre später der Schriftsteller Jaroslav Hilbert.²⁵ Beides zielte auf das Gleiche ab: auf eine kulturell emporstrebende kleine Ethnie, deren bedeutende kulturelle Leistungen im Laufe ihrer Geschichte immer wieder abgetan und von den sogenannten großen Kulturnationen immer wieder belächelt wurden.²⁶ »Aber eben doch nur Wasser und nie Wein«²⁷, so hieß es diesbezüglich einmal in einem Vergleich zwischen Dvořák und Brahms. Und begegnete und begegnet mitunter nicht immer noch das tschechische 19. Jahrhundert in deutschen Musikgeschichtsdarstellungen weniger in der geschichtlichen Hauptdarstellung als vielmehr als sogenannte »nationale Schule« an den Rand des Geschehens verbannt?

Abschließend bleibt noch ein Punkt nachzutragen: Weder die beiden Smetana-Ausgaben noch die Fibich- noch die Dvořák-Ausgabe erlebten ihren Abschluss; sie alle blieben unvollendet. Dies zum einen wohl, weil die alte Editorenriege es versäumte, die nachfolgenden jüngeren Musikwissenschaftlergenerationen in ihre Arbeit mit einzubinden und sie philologisch zu schulen. Den einzelnen Projekten gingen sozusagen die Editoren aus – was für heutige, neu anvisierte Projekte wie die Neue Kritische Gesamtausgabe der Werke

21 Leoš Janáček, *Kritische Gesamtausgabe*, Reihe D, Bd. 7, hrsg. von Jarmil Burghauser und Jan Hanuš, Kassel u. a. 1980; zu dieser Editionsproblematik vgl. die Literaturangaben in der Rezension von Jaroslav Mihule in: *Mf* 46 (1993), S. 351.

22 Vgl. die entsprechenden Rezensionen von Arnfried Edler (*Mf* 37, 1984, S. 91), von Albrecht Riethmüller (*Mf* 36, 1983, S. 55) sowie diejenige von Michael Beckerman (*Notes* 40, 1984, S. 637f.).

23 *Editionsrichtlinien der Bobuslav Martinů-Gesamtausgabe*, Zweite Fassung 5/2003, mschr. Version S. 1.

24 Storck, *Kulturnation und Nationalkunst*, S. 23f., Friedrich Prinz, *Geschichte Böhmens 1848–1948*, Frankfurt a. M. und Berlin 1991, S. 21f.

25 *Česká otázka*, Prag 1885, zitiert nach Storck, *Kulturnation und Nationalkunst*, S. 23; Jaroslav Hilbert, »Wir tschechischen Schriftsteller«, in: *Čechische Revue* 1 (1907), S. 221f.

26 Vgl. Peter Petersen, »Brahms und Dvořák«, in: *Johannes Brahms. Symposium Brahms und seine Zeit in Hamburg* 1983 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7), Laaber 1984, S. 125–146.

27 Hans Joachim Moser, »Anton Dvořák«, in: *Strassburger Neueste Nachrichten* 2. 5. 1944.

Dvořák's angesichts der drängenden Zeit mitunter ein schier unlösbares Problem darstellt. Und zum anderen hat sich im Zuge der Sanften Revolution das Ansehen der Sache »Kritische Gesamtausgabe« verschoben. Was zuvor als national-staatlich kulturelles Aushängeschild noch wie selbstverständlich gefördert wurde, unterliegt heute dem für die Geisteswissenschaften so unangemessenen wie perfiden Diktat von naturwissenschaftlicher Stringenz, Effizienz, Konkurrenz und immer weniger finanzieller Mittel. Dabei gäbe es so viel zu tun, um – wie Nejedlý dies 1924 postulierte – endlich die großen tschechischen Komponisten in ihrer Ungeteiltheit und Vollständigkeit kennenlernen und über sie national wie international forschen zu können.

László Somfai (Budapest)

From »all'ongarese« to Bartók

Current Editions in Hungary

In the present survey I concentrate on scholarly editions of music in Hungary in progress, although a critical review of the past 40 years would indeed be very much timely. To say a few words about the past, the production of state music-publishing house Editio Musica Budapest (EMB) during the previous regime was an inevitably success story. An astonishing amount of music was printed for cheap price with the assistance of well-trained music librarians and young musicologists (e.g. Johann Georg Albrechtsberger, Florian Leopold Gassmann, Michael Haydn, e.g. works in the *Musica Rinata* series, the complete lute music by Valentin Bakfark), as well as by editors mostly with a background in composition. Unfortunately, the latter type often worked for the EMB pocket scores shamelessly from the text of German »Neue Ausgaben« that we in Hungary criticized, without success, and that musicologists in Germany with irritation rightly condemned. (Incidentally in the 1990s the relatively cheap Könnemann Music Budapest urtext editions provoked partly similar feelings. This, however, is a less unambiguous issue. Beyond disputable editions, several others are excellent; they represent a revised urtext philosophy compared to the past decades of »Neue Ausgaben«, e.g. Miklós Dolinszky's edition of Haydn's *Sämtliche Klavierwerke* in five volumes.) The Hungarian *Neue Liszt Ausgabe* that from 1970 on in its first series intended to produce the modern critical edition of the solo piano music could also be discussed here. Unfortunately it was based on entirely wrong principles devised by two senior Hungarian Liszt specialists (composer-musicologists Zoltán Gárdonyi and István Szélenyi). Enough to say that not even the following volumes produced in the EMB editorial workshop with younger specialists working under Imre Sulyok's guide in a more sensible way could save the whole series. This is indeed a missed chance: Liszt's fascinating case could have been

put in the forefront of modern text criticism in form of an edition, which is no more chasing the ›Fassung letzter Hand‹ concept or the almighty role of the autograph score.

I will also disregard a critical evaluation of current projects in the edition of traditional music (›Volksmusik‹) in Hungary, although three more or less rival series of very different sizes still wait for some kind of a sensible finalization. Folk music edition is a much-debated issue among our musicologists with conflicting views and I could only represent my standpoint. It is well known that the planned ›Gesamtausgabe‹ of Hungarian folk music (*Corpus Musicae Popularis Hungaricae*) started under Zoltán Kodály's direction in 1951, in more than 50 years produced only ten volumes and this is still only a fraction of the giant undertaking based on high-standard traditional ethnomusicological work that in many ways is already a dinosaur in the present context of anthropological studies. Unfortunately its publication cannot be speeded up. This trap situation urged László Dobszay and Janka Szenndrei (recently known primarily for their superb contributions in the Cantus Planus study group) to bring out at least a sophisticatedly organized catalogue of the folksong types,¹ planned for three volumes of which volumes I–II came out in 1988 in Hungarian, in 1990 only the first volume in English; the closing volume is missing. A third project, the publication of Béla Bartók's *Hungarian Folk Songs: Complete Collection* – the relatively small corpus of those ca. 13.000 melodies that directly inspired the oeuvre and style of Bartók and Kodály – has an even more disappointing story. After the publication of the first volume in 1991,² only two further volumes of the planned eight are more or less completed up to now.

Incidentally a survey of facsimile editions of chant sources (including the recently published *Istanbul Antiphonal*),³ complex source descriptions (like the CAO – ECE = *Corpus Antiphonalium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae* volumes), or the exploration of new sources for recorded performance by *Schola Hungarica*, the renowned singers under Dobszay and Szenndrei, could be the topic of a self-sufficient discussion.⁴ Fortunately this need not be detailed; chant studies in Hungary in these days belong to the forefront of international musicology.

Lesser known is a series that in many ways preserves a ›Denkmäler‹-type older – or we may say ›classic‹ – approach. *Musicalia Danubiana* is edited by the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. It is a mixed series of different types of unpublished music from the one-time Hungarian cultural region: graduals as well as ›Tabulatura‹ sources; church music and instrumental music from the 18th and early 19th centuries alike, written by Hungarian noble dilettante or ›Kleinmeister‹ composers as well as by Germans and Bohemians who settled in Hungary.

Musicalia Danubiana is an edition with bilingual commentaries (recently Hungarian and English), with extensive introductory studies and appropriate critical commentaries.

1 László Dobszay and Janka Szenndrei, *The Catalogue of the Hungarian Folksong Types: Arranged According to Styles*, Budapest 1990.

2 Sándor Kovács and Ferenc Sebő (eds.) (english version), *Hungarian Folk Songs. Complete Collection*, compiled by Béla Bartók, vol. 1, Budapest 1993.

3 *The Istanbul Antiphonal (about 1360)*, facsimile edition with studies, ed. by Janka Szenndrei, Budapest 1999.

4 Details about the publications in: <http://www.zti.hu/earlymusic/earlym.html> 6. 4. 2006.

The scores are produced by computer program of occasionally mediocre quality. Yet these volumes supply the background to the History of Music in Hungary, a major undertaking of the Institute for Musicology, planned for five or six volumes of which only the first two are published,⁵ partly because the repertoire of the 18th century has not yet been sufficiently explored.

Musicalia Danubiana

Budapest, 1982–2000, MTA Zenetudományi Intézet. ISSN 0230–8223

1. *Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Ed. by Janka Szendrei, 1982. 692 p.
2. Rauch, Andreas: *Musicalisches Stammbüchlein 1627*. Ed. by Ágnes Sas, Antal Jancsovcics, 1983. 226 p.
3. Istvánffy, Benedek: *Church Music Works*. Ed. by Veronika Vavrincz, 1984. 271 p.
4. Druschetzky, Georg: *Partitas for Winds*. Ed. by Dorottya Somorjay, 1985. 604 p.
5. *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*. Ed. by Ilona Ferenczi and Marta Hulková, Bratislava: Opus 1986. 251 p.
6. Bengraf, Joseph: *Six Quartets*. Ed. by Ágnes Sas, 1986. 227 p.
7. *Hungarian Dances 1784–1810*. Ed. by Géza Papp, 1987. 330 p.
8. Zarewutius, Zacharias: *Magnificats and Motets*. Ed. by Róbert Árpád Murányi, 1986. 233 p.
9. *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis, 1635*. (1–2.) Ed. by Ilona Ferenczi, 1989. 656 p.
10. Esterházy, Pál: *Harmonia caelestis, 1711*. Ed. by Ágnes Sas, 1989. 379 p. (3. kiadás, 2001.)
11. Deppisch, Valentin: *Te Deum – Magnificat – Vesperae de confessore*. Ed. by Ágnes Sas, 1990. 319 p.
12. *Graduale Strigoniense, saeculi XV/XVI*. (1–2.) Ed. by Janka Szendrei, 1993. 685 p.
13. Istvánffy, Benedek: *Missa »Sanctificabis annum quinquagesimum, vel Sanctae Dorotheae«, 1774*. Ed. by László Dobszay and Ágnes Sas, 1995. 421 p.
14. *Codex Caioni, saeculi XVII*. (1–3.) Intr. and ed. by Saviana Diamandi, Ágnes Papp, 1994. Facsimile (547 p.) + 899 p.
15. Zimmermann, Anton: *XII quintetti*. Ed. by János Mezei, 1996. 502 p.
16. *Graduale Ráday, saeculi XVII*. Ed. by Ilona Ferenczi, 1997. 361 p.
17. *Breviarium notatum Strigoniense, saeculi XIII*. Ed. by Janka Szendrei, 1998. 73 p., 327 fol.
18. *The Istanbul Antiphonal, about 1360*. Ed. by J. Szendrei (a joint paperback edition with Akadémiai Kiadó).
19. Istvánffy, Benedek: *Offertories, Saint Benedict Mass*. Ed. by Ágnes Sas and Katalin Szacsvai-Kim, 2002. 293 p.
20. Zimmermann, Anton: *Four Symphonies*. Ed. by János Bali and Péter Halász, 2004. 301 p.

Musicalia Danubiana. Subsidia

1. *Liber ordinarius Agriensis*. Ed. and intr. by László Dobszay, Budapest 2000. 416 p.

⁵ *Magyarország zenetörténete I: Középkor* (The History of Music in Hungary, vol. 1: Middle Ages), ed. by Benjamin Rajecyky, Budapest 1988; *Magyarország zenetörténete II: 1541–1686* (The History of Music in Hungary, vol. 2: 1541–1686) ed. by Kornél Bárdos, Budapest 1990.

Even more problematic is the accessibility of 19th-century Hungarian art music. It was the age of the birth of national idiom in different genres: Hungarian opera, instrumental music, vocal genres, but also Hungarian ball music, national dances, operetta, folk theatre and alike. Contemporary prints and 20th-century sheet music editions or seriously revised/corrupted prints, but primarily MS sources preserve this fascinatingly varied repertoire. Ferenc Erkel's (1810–1893) operas, although in his time they did not have a significant impact on the operatic life beyond the Austro-Hungarian borders, belong to the most valuable repertoire of Hungarian music before Bartók. A major scholarly project is the *Ferenc Erkel Operas* critical edition in progress. Its first volumes in 2002 printed Erkel's first opera *Bátori Mária*, premiered in 1840 in Budapest under the composer's baton. Volumes 1–2,⁶ in addition to Hungarian and English introductory chapters and colored facsimile pages, contain this two-act opera with variant versions in appendix; a third volume with the critical commentaries will follow. Under the guide of Tibor Tallián, director of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, two well-trained young scholars, Miklós Dolinszky and Katalin Szacsvai-Kim are in charge of the edition of the first three of Erkel's eight operas.

Scholarship and editorial philosophy connected with Erkel's operas are very much similar to what the Rossini, Verdi, Wagner editions also had to face (and that the *Neue Mozart Ausgabe*, to be frank, missed to consider in due time): whether the main text of an opera should be the faithful reproduction of the autograph score, or the latest authorized form, or one (or more) of the in-between ›Werkfassungen‹ – putting versions and variant forms then in the appendix. Following the Budapest premiere Erkel worked on his operas as long as they were on stage or were revived – in the same theater with new singers; adopting the opera to provincial theatres; to offer spectacular new ballet scenes for festival performances. A special problem in Erkel's philology was created by the composer's growing laziness in routine work. Already in the third opera *Bánk bán* (1861) he let his talented composer conductor sons Gyula and Sándor help him with the instrumentation, then in the last operas more and more even in the elaboration of his sketchy draft. In addition, as he assigned the conducting of his earlier popular operas to the sons, Erkel gave them free hand in revising – rewriting his notation if they thought that the musicians needed more precise instructions.

Finally I will say a few words about the *Béla Bartók Complete Critical Edition* (the BBCCE) project in progress. Ever since I am in charge of the direction of the Budapest Bartók Archives (a division of the Institute for Musicology), i. e. since 1972, my main goal was the creation of the critical edition. I was convinced that working on such a complex assignment on an international basis could best raise the level of Bartók scholarship. I also assumed that the Bartók edition could indeed be a pilot project for the next generation of ›historisch-kritische Gesamtausgaben‹.⁷ I will perhaps not tell you how we fought for this project in a

6 Ferenc Erkel, *Bátori Mária*. Opera in two acts, vols. 1–2, ed. by Miklós Dolinszky and Katalin Szacsvai-Kim, Tibor Tallián, general editor, Budapest 2002.

7 See among others, László Somfai, ›Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók's Work‹, in: *SM* 23 (1981), p. 17–66; ›Nineteenth-Century Ideas Developed in: Bartók's Piano Notation in: the Years 1907–14‹, in: *19th Century Music* 11 (1987), p. 73–91; ›Diplomatic Transcription versus Facsimile with Commentaries: Methodology of the Bartók Edition‹, in: *De editione musicis. Festschrift Gerhard Croll*, ed. by Wolfgang Gratzer and Andrea Lindmayr, Laaber 1992, p. 79–97; ›Einfall, Konzept, Komposition

cold-war-like situation in the 1970s–1980s against lawyers of the Bartók family and the Trustee of the New York Bartók Estate, Dr. Benjamin Suchoff; I will not go into details why I could not yet convince Mr. Peter Bartók, the 80 years old son of the composer, to back our project instead of (or after) bringing out the revised sheet music editions with his name on the title page (»Revision: Peter Bartók«, printed by Boosey & Hawkes, Universal Edition, EMB). Now, thank to a special financial aid, a substantial four-year grant from the Hungary cultural government, we finally work on the camera-ready form of eight volumes of the 48 volume critical edition:

1. (vol. 7) *Cantata Profana*. Ed. by László Vikárius (Budapest)
2. (vol. 9) *Choral Music*. Ed. by Miklós Szabó (Budapest)
3. (vol. 10) *Folksong Arrangements for Voice and Piano*. Ed. by Vera Deák-Lampert (Brandeis University, USA)
4. (vol. 11) *Songs*. Ed. by Ferenc László (Cluj)
5. (vol. 18) *Piano Concerto No. 1*. Ed. by András Wilhelm, László Somfai (Budapest)
6. (vol. 24) *Concerto for Orchestra*. Ed. by Klára Móricz (Amherst College, USA)
7. (vol. 31) *Sonatas for Violin and Piano Nos. 1–2*. Ed. by Dorrit Révész (Budapest)
8. (vol. 38) *Works for Piano 1914–1920*. Ed. by László Somfai (Budapest)

These eight volumes should show to the interested parties why a complete critical edition of Bartók's works is an obvious necessity, and why and how it will be different from other complete critical editions of Classical, Romantic, and 20th-century masters.

Since a more or less three decade-long period of preparation preceded the beginning of the actual editorial work – a rare phenomenon in the history of making complete critical editions – the conditions are exceptionally good. Among others,

- in the Budapest Bartók Archives the complete source material is available; ca. 25 % of the sources in original in our safe, practically all the rest in full-sized color copies made in Peter Bartók's private archive with the same technical process (thus even colors are sufficiently uniform for comparison); besides a decade ago I personally checked the complete source material all over the world to make notes about the paper structure of the manuscripts, etc.

und Revision bei B. Bartók«, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, ed. by Hermann Danuser and Günter Katzenberger, Laaber 1993, p. 187–218; »Idea, Notation, Interpretation: Written and Oral Transmission in Bartók's Works for Strings«, in: *Proceedings of the International Bartók Colloquium Szombathely*, 3.–5. 7. 1995, Part 2, SM 37 (1996), p. 37–49; Béla Bartók: *Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley e. a. 1996; »How to Handle »Oral Tradition«-Like Phenomena in a Critical Edition? Methods in Transcribing the Composer's Recordings for the Bartók Edition«, in: *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann zum 70. Geburtstag*, ed. by Christoph-Hellmut Mahling and Stephan Münch, Tutzing 1997, p. 325–334; »Written Between the Desk and the Piano«: Dating Béla Bartók's Sketches«, in: *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, ed. by Patricia Hall and Friedemann Sallis, Cambridge 2004, p. 114–130.

- Missing sources of the primary compositional process and the editing/correcting stage – except sketches and drafts that Bartók destroyed up to a certain date, and corrected proofs that the publishers discarded – are few and are detected in the source chain of the individual compositions.
- The ten-hour-long recordings by the pianist Bartók⁸ – an extremely valuable part of the text of several of his compositions – are appropriately analyzed and transcribed so that they can be used as ›text‹ (in form of ossia measures or full transcription or as a reference) in the BBCCE volumes.

The typical content of a volume in the first part – in Hungarian and English – includes

- a general introduction of the series;
- followed by a relatively long introduction to the content of the volume (composition, reception history, etc.);
- then comes an important summary of what the reader and performer must know about Bartók's notation in general and specifically in the given genre. NB: In my opinion such explanatory texts would have been also essential in the ›Neue Ausgabe‹ of Haydn's or Mozart's music, but I understand that scholars prefer to add nothing that might involve supposition or interpretation.

Before the score of the individual pieces we give a one or two page long Editorial Notes for the Performer that discusses special problems connected with the work. This is written in a simple and direct prose so that the practical musician who otherwise does not like reading prefaces and critical commentaries would read it.

After the central part of the volume – the music with an Appendix – the Critical Commentaries are printed within the same volume but only in English. In addition to the stemma, the detailed source-by-source discussion of the changes, the Critical Commentaries bring versions from the compositional processes that are not meant for performance: sketches; full or partial reproduction of the draft; discarded movements. We use two forms: either the facsimile reproduction of sketches and drafts with notes at the bottom of the page or a ›diplomatic‹ transcription (with or without facsimile samples).

Bartók research traditionally has a ›flagship‹ role in musicology in my country. I take the courage and liberty to foretell that when the *Béla Bartók Complete Critical Edition* will finally be on the bookshelves in our and your libraries, the merits of this new-generation-type edition would probably be recognized beyond the borders of Hungary too.

8 A CD new release cf. ed. by László Somfai, Zoltán Kocsis, János Sebestyén, Part 1: *Bartók at the Piano 1920–1945. Gramophone Records, Piano Rolls, Live Recordings*, Hungaroton 1991, HCD 12326–32 [6 CD]; Part 2: *Bartók Recordings from Private Collections: Bartók Plays and Talks 1910–1944*, Hungaroton Classic 1995, HCD 12334–37 [4 CD].

Appendix

On the *Béla Bartók Complete Critical Edition*

The *Béla Bartók Complete Critical Edition* is published in seven series and forty-eight volumes:

- I Stage works (6 volumes)
- II Vocal works (5 volumes)
- III Orchestral works (15 volumes)
- IV Chamber works (7 volumes)
- V Piano works (9 volumes)
- VI Piano reductions (4 volumes)
- VII Appendix (2 volumes)

The complete edition makes Bartók's entire œuvre available for scholars and performers, including

- the most authentic version (»Fassung letzter Hand«) of works published with Bartók's approval;
- the most authentic version of finished compositions that remained unpublished in Bartók's lifetime;
- significantly different variants of both published and unpublished works;
- sketches documenting the genesis of works and drafts that differ significantly from the ultimate version;
- fragments and sketches unrelated to any finished compositions;
- documents of Bartók's studies in composition;
- transcriptions of Bartók's works by other composers approved by Bartók;
- Bartók's transcriptions and orchestrations of other composers' works (not including the approximately two thousand pages of Bartók's performing editions of piano music).

Although a scholarly enterprise, the main text of the complete edition will be used by performers as a practical edition. The goal of the publication, however, is not to reduce the musical text to one authentic form. Problems with the musical text, which would affect the performer, are referred to in the main text, not in a separate critical section, offering the performer variants and possible choices.

In Bartók's œuvre successive forms and published variants of a composition do not necessarily represent a straight line of development. Hence authentic alternative versions form part of the main text of the complete edition. In several of his published compositions Bartók himself offered variants, including easier versions of difficult sections, alternative endings, and »Konzertfassung« versions of easy piano pieces. Other typical variants are alternative forms based on the score Bartók himself used as a performer as well as Bartók's recordings that preserve significant textual variations. Resulting from repeated revisions and different publications, some of Bartók's compositions went through transformations the stages of which in retrospect should be considered alternative rather than past or improved forms. In Bartók's definitive musical texts there are several contradictory or possibly erroneous tempo indications, metronome marks, timing data, dynamic marks or performance

indications, which are not corrected, only commented upon in the critical edition. An alternative reading of a shorter passage appears as ›ossia‹ line in the main text, the alternative version of the entire composition or its ending are published in the appendix. Possible mistakes are indicated in notes at the bottom of the page in the main text.

In the main text compositions are published with necessary adjustments to create consistency in the musical notation. Bartók's notation, however, is not completely consistent. Since during his career he changed his mind sometimes several times about notational questions, rules he followed in later years cannot be automatically applied to earlier works. Moreover, Bartók's relationship with his publishers, especially the house rules of the publishing houses that published his works, affected the printed versions of his works so heavily that trying to make the notation of all his scores consistent would be impossible, and even misleading.

Based on the notation of the mature Bartók and in the spirit of the letters Bartók exchanged with his publishers about notation, the complete edition makes notation consistent in the following instances:

- gives the names of instruments in Italian;
- staves of instruments not playing (›tote Zeilen‹) are left out from the scores of larger ensembles;
- parts of instruments with undetermined pitch are written on one-line staff;
- tempo indications, including *accel.*, *poco rit.* etc. are written above the system;
- MM numbers are put in parenthesis if that was Bartók's intention;
- generally, stems of two instruments written on the same staff go in the same direction.

The following, however, cannot be made consistent:

- measure numbers in the scores (NB: measure numbers at the beginning of the systems is editorial addition);
- size and location of time signature referring to several staves;
- use of cautionary accidentals;
- the three versions of the legato slur ending in staccato (dot ends the slur; dot inside of the slur; dot outside of the slur);
- pedal indication (bracket-form or traditional *Ped.* *);
- timing data (*durata*) and the extent of its details.

After the page containing information given by the composer such as list of the instruments, duration of the performance, and sitting arrangement, the edition provides necessary information about the specific questions of the notation and the performance practice of the composition. Since the notation of a composer can be interpreted correctly only if we know the conventions of his own readings, provided most immediately by the composer's own performance, recordings of Bartók's playing are treated as a primary source by the complete edition.

In the main musical text the majority of editorial additions (letters, numbers, tempo indications, metronome marks, accidentals, staccato, tenuto and marcato signs, dynamic marks, embellishments, bracket-form and *Ped.* * pedal indications, numbers for triplets etc.) are given without parenthesis, printed with the same character but in smaller size. Linear signs (slur, crescendo signs, pedal indications) appear in regular size but in square brackets.

In the Critical Commentaries sketches and drafts are published either as annotated facsimile or in diplomatic transcription, which reproduces the original without adjusting to current rules of notation. Diplomatic transcription appears either when facsimile reproduction of the original was not possible, or when the transcription provides a more legible version of the compositional process by separating the chronologically different layers of the composition. Contrary to the principals of the main text, the goal of the transcription is not easy legibility but the inclusion of as much information as possible. The diplomatic transcription

- preserves the original division of lines;
 - if legible, it reproduces the earlier layers of the notation, erased or corrected later by Bartók;
 - makes insertions and cross-outs legible; the location of illegible erased sections are marked with dotted lines or notes in the footnotes;
 - corrections of a note or two, or of short sections, or of insertions and cross-outs made during the process of drafting are reproduced following as close as possible the original notation. Previous layers are shown either in the footnotes, or in the main text, adding a line or two with original mark above the staff;
 - preserves Bartók's abbreviations, inconsistencies, enharmonic notation and written comments;
 - uses different, smaller characters to distinguish the last layers of additions, such as notes preparing orchestration, translations in vocal compositions, etc.;
 - except missing clefs, notational signs are not added, supposed mistakes are not corrected.
- Appendix, the seventh series, includes Bartók's transcriptions and orchestration based on other composer's works, but does not include the more than two-thousand-page performing editions of piano music edited by Bartók.

Neue Musik in totalitären Staaten, 1930 bis 1989/90

Jürg Stenzl (Salzburg)

Einführung

Einige grundsätzliche Überlegungen

Die 1957 im deutschsprachigen Nitzkydorf (Rumänien) geborene Schriftstellerin Herta Müller wuchs in der Diktatur unter Ceaușescu auf; dort bildete sich »ihr sprachliches und politisches Bewußtsein«, steht im Klappentext ihres 2003 bei Hanser erschienenen Buches *Der König verneigt sich und tötet*. »Und die Sprache steht im Mittelpunkt all ihrer Überlegungen: die Sprache als Instrument der Herrschaft und Unterdrückung, die Sprache aber auch als Möglichkeit des Widerstands und der Selbstbehauptung gegenüber totalitärer Macht«, heißt es dort weiter.

Lassen sich Herta Müllers Erfahrungen unter einer totalitären Herrschaft und deren »literarische Antwort« auf Musik, auf Neue Musik übertragen?

Am Beginn von Herta Müllers Zürcher Poetikvortrag im Sommer 2003, »Wie kommt man durchs Schlüsselloch«¹, stehen die folgenden Worte:

Wohin geht der Kopf und wohin gehen die Füße – da sind schon mindestens zwei verschiedene Orte im Spiel, wahrscheinlich mehr als zwei. Wenn man alle Tage weiss, dass man für das, was man wirklich denkt, ins Gefängnis käme, was kann man da tun mit dem Mund. Wenn man an der einen Stelle, wo man reden würde, den Mund halten muss, um sich zu schützen. Aber an anderer Stelle reden muss, wo man gerne schweigen würde, und im Reden bei jedem Wort darauf bedacht, beim Nichts-sagenden zu bleiben, um sich danach selber noch zu ertragen. In dieser Zwickmühle lernt man, weil man muss, dass man im Reden mehr verschweigen kann, als wenn man kein Wort von sich gäbe.

Nochmals die Frage: Lässt sich diese Situation einer Schriftstellerin in einem totalitären Staat auf die Musik übertragen? Ist das – alltägliche – Reden (und das Schweigen, das Verschweigen), von dem Herta Müller spricht, nicht etwas völlig Anderes als Neue Musik?

1 Herta Müller, »Wie kommt man durchs Schlüsselloch. Die genaue Liebe, die Zugehörigkeit und der Diwan im Zimmer des Grossvaters«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Internationale Ausgabe, Beilage *Literatur und Kunst*, Nr. 224, 27./28.9.2003, S. 45f.

Herta Müller gibt, wenn sie vom Schreiben spricht, auch auf unsere Frage eine Art Antwort:

Das Gelebte als Vorgang pfeift aufs Schreiben, ist mit Worten nicht kompatibel. Wirklich Geschehenes läßt sich niemals eins zu eins mit Worten fangen. Um es zu beschreiben, muß es auf Worte zugeschnitten und gänzlich neu erfunden werden. Vergrößern, verkleinern, vereinfachen, verkomplizieren, erwähnen, übergehen – eine Taktik, die ihre eigenen Wege und das Gelebte nur noch zum Vorwand hat. Man schleppt das Gelebte beim Schreiben in ein anderes Metier. Man probiert, welches Wort, was vermag. Es ist nicht mehr Tag oder Nacht, Dorf oder Stadt, sondern es herrscht Substantiv und Verb, Haupt- und Nebensatz, Takt und Klang, Zeile und Rhythmus. Das wirklich Geschehene insistiert als Randerscheinung, man verpaßt ihm durch Worte einen Schock nach dem anderen. Wenn es sich selber nicht mehr erkennt, steht es in der Mitte. Man muß das Wichtigtuierische des Erlebten demolieren, um darüber zu schreiben, aus jeder wirklichen Straße abbiegen in eine erfundene, weil nur die ihr wieder ähneln kann.²

Den literarischen Verarbeitungsprozess, den Herta Müller hier darstellt, das neu Erfinden des real Erlebten innerhalb einer Darstellungsform, die vom ›Material‹, dem ›Sprachmaterial‹ der Schriftstellerin bestimmt wird, wo »Takt und Klang, Zeile und Rhythmus« herrschen, das ist die Darstellung eines künstlerischen Verfahrens schlechthin, auch eines musikalisch-kompositorischen Verfahrens. Doch dieses Verfahren ist, das macht jede Seite von Herta Müllers Prosa deutlich, heute wie damals, von den Erfahrungen im totalitären Staat nicht zu trennen:

Von Rumänien bin ich längst losgekommen. Aber nicht losgekommen von der gesteuerten Verwahrlosung der Menschen in der Diktatur, von ihren Hinterlassenschaften aller Art, die alle naselang aufblitzen. Auch wenn die Ostdeutschen dazu nichts mehr sagen und die Westdeutschen darüber nichts mehr hören wollen, läßt mich dieses Thema nicht in Ruhe. Ich muß mich im Schreiben dort aufhalten, wo ich innerlich am meisten verletzt bin, sonst müßte ich doch gar nicht schreiben.³

Wäre Herta Müller Komponistin, wie würde die Musik klingen, die sie vor, und jene, die sie nach ihrer Ausbürgerung 1987 in Berlin komponiert hätte?

Ich weiß von keinem Komponisten, von keinem Musiker, keiner Musikerin, welcher Art auch immer, die eine ›Musikalische Poetik‹ geschrieben hätte, die der von Herta Müller vergleichbar wäre. Hier sind die Krallen des totalitären Staates ins Innerste des künstlerischen Schaffens eingedrungen; was sie ›verletzten‹ – und was auch nach dem Sturz der Diktatur nicht verheilen kann –, war und bleibt das zentrale Thema ihrer Dichtung. Man scheut sich, diese Dichtung ›extrem‹ zu nennen, denn das käme einer gnadenlosen Verurteilung aller in totalitären Staaten entstandenen Kunst gleich, die von diesen ›Verletzungen‹ nichts zu wissen scheint oder Kunst gerade davor bewahren wollte: Kunst als das, was sich dem totalitären staatlichen Anspruch entzieht. Ist derartige Kunst anders denkbar als eine Kunst

2 Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, München 2003, S. 86.

3 Ebd., S. 185.

›für die Schublade‹, eine Flaschenpost, bei der nicht feststeht, ob sie je an einen Strand gespült, ob sie je vernommen wird? (Man denkt an Karl Amadeus Hartmann und seine in einem ›inneren Exil‹ entstandenen Werke, die auch im Ausland nicht mehr zur Aufführung kamen, die *Sinfoniae Dramaticae* und den *Klagegesang*, der dann 1948/49 teilweise in die 3. Symphonie übernommen wurde.⁴)

Ob Herta Müller in der Literatur oder Karl Amadeus Hartmann in der Musik, Hartmann, der in seinen *Sinfoniae Dramaticae* ausschließlich explizit oppositionelle, ›verbotene‹, ›feindliche‹ Sujets thematisiert hat – China und Tret’jakov sowie Shelley – und der den *Klagegesang* dem politischen Philosophen Robert Havemann gewidmet hat: beide sind ›exemplarische‹ Künstler innerhalb unserer Thematik. Über ein ›Generelles‹, über die künstlerische ›Alltäglichkeit‹ sagen sie und ihr Werk nichts aus, weil die »totalitäre Alltäglichkeit« zwar ins künstlerische Schaffen und in den Schaffensakt der Künstler eingedrungen ist, doch durch das ästhetische »gänzlich neu erfunden werden« musste (Herta Müller), als politische und alltägliche Realität in ihr Gegenteil transformiert wurde. Wie sich dazu Werke einer *protest music* verhalten, ich denke an Luigi Dallapiccolas *Canti di prigionia* (aber auch die völlig – und gezielt – apolitischen *Liriche greche*), wäre zu überdenken.⁵

Zu generellen Aussagen über ›Neue Musik in totalitären Staaten‹ gelangen wir kaum über den Weg der Untersuchung einzelner Komponisten und Werke, seien sie ästhetisch noch so bedeutungsvoll. Michael H. Katers *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits* (2000) vermag für jeden ›Fall‹ Spektren zwischen *accomodation* und *resistance* aufzuzeigen, innerhalb derer sich Komponisten unterschiedlicher ästhetischer Ausrichtungen bewegten. In seinem ersten Buch über *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany* (1992) stellte Kater abschließend fest:

In der Populärkultur des Dritten Reiches liefert die Geschichte des Jazz mit ihren Widersprüchen, Ungereimtheiten und Paradoxien ein gutes Beispiel für den improvisatorischen Charakter eines diktatorischen Regimes, dessen angeblicher Totalitarismus weder nahtlos noch unvermeidlich war. Er war durchlöchert von Kompromissen und Anpassungen; besonders gute Beispiele dafür waren die Ausführungsorgane des Reichspropagandaministeriums und Joseph Goebbels selbst, der ein doppeltes Spiel trieb und oft untätig blieb.⁶

4 Andrew D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 74), Wilhelmshaven 1980, S. 61–63. Die *Sinfoniae Dramaticae* (1941–43) umfassen die drei Teile: *Symphonische Ouvertüre »China kämpft«*, *Symphonische Hymnen* und die *Symphonische Suite »Vita Nova«*.

5 Interessant ist in diesem Zusammenhang Goffredo Petrassis *Coro di morti* von 1941: Das Werk und der ihm eigene Zynismus eines Totentanzes wurden meist als ›antifaschistisch‹ verstanden, während der Komponist selbst ihn später eher als Ausdruck einer ›inneren Aufwallung‹ darstellte – und gleichzeitig war Petrassi Generalsekretär des nazistisch-faschistischen Ständigen Rates für internationale Zusammenarbeit der Komponisten und hat sich entsprechend geäußert. Vgl. Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984, S. 291, und Luca Lombardis *Conversazioni con Petrassi*, Mailand ³1980, S. 115, und vom Autor, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952: Fascismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990, S. 146–149.

6 Ich zitiere die deutsche Ausgabe: Michael H. Kater, *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, Köln 1995, S. 362.

Der Hinweis auf den »angeblichen Totalitarismus«, der »weder nahtlos noch unvermeidlich war«, macht auf die spezifischen Schwierigkeiten eines auf das »Ganze« zielenden Ansatzes deutlich, weist auf die Widersprüche hin, die wir – wenn ich es richtig sehe – in allen »totalitären« Regimes feststellen können, jeweils in spezifischen Ausprägungen. Innerhalb des NS-Staates gibt es dazu nur einen Bereich, der nahezu widerspruchsfrei blieb: »In the pages of all three volumes«, stellt Kater am Ende seines dritten Buches fest, »a uniform portrait appears only for the certified victims, foremost the Jews, who were not offered an opportunity by that criminal regime to compromise their art and morality, as did their »Aryan« colleagues.«⁷ Wobei wir wieder bei der Frage nach den »Handlungsspektren« stehen, die den Einzelnen zur Verfügung standen, wenn sie nicht gleich voll und ganz mit den Wölfen heulten.

Jeweils in verschiedenen Ausprägungen – in diesem Bereich weist die Musikgeschichtsforschung einen erheblichen Rückstand auf die Totalitarismusforschung der Historiker auf. Nicht nur, dass so zentrale Staaten wie das faschistische Spanien noch kaum musikhistorisch untersucht worden sind, nicht zu reden von Lateinamerika. Es steht auch keineswegs fest, ob eine vergleichende musikhistorische Totalitarismusforschung zweckmäßig von den allgemeinen Totalitarismusforschungen ausgehen und die musikhistorischen Spezifika auf dieser Basis erkennen sollte, oder ob es, umgekehrt, zielführender wäre (etwa ausgehend von Carl Dahlhaus' Idee einer »relativen Autonomie der Musikgeschichte«⁸), die Musikgeschichte in totalitären Staaten direkt miteinander in Beziehung zu setzen. Doch Dahlhaus' »relative Autonomie der Musikgeschichte« beruht auf dem geradezu selbstverständlichen Schwerpunkt bei der Kunstmusik, eingeschlossen die Neue Musik. Doch in welchen totalitären Staaten ist eine derartige ästhetische Hierarchisierung der Musikarten – mit gleichen Prioritäten – wirklich gegeben? Bereits der Vergleich der Strukturen musikalischer Institutionen und ihrer Ausdifferenzierung im faschistischen Italien und im nationalsozialistischen Deutschland lassen Zweifel aufkommen, ob direkte Vergleiche zu wirklich weiterführenden Resultaten im Hinblick auf unser Thema führen.

Wer die musikhistorischen Besonderheiten eines totalitären Staates in den Griff bekommen will, wird nicht darum herumkommen, Kontinuitäten innerhalb des jeweils Vorangegangenen von den neuen Charakteristika des totalitären Staates zu scheiden. Je institutionsabhängiger und komplexer eine Institution ist, ich denke hier in erster Linie an die Opernhäuser, umso resistenter erweisen sich offenbar die Kontinuitäten. Gerade im Bereich der Neuen Musik, die über eine schwache Institutionalisierung und eine geringe Breitenwirkung verfügt, erfolgen die Veränderungen in ungleich dramatischerer und viel einschneidenderer Form als bei anderen Konzertveranstaltungen. Es reicht also keineswegs aus, die bei den meisten totalitären Staaten feststellbare Gegnerschaft den modernen Kunstrichtungen gegenüber hervorzuheben. Das faschistische italienische Regime Benito Mussolinis hat, wie Fiamma Nicolodi mehrmals hervorgehoben hat, Wert darauf gelegt, sich als »avantgardistischer Staat« zu präsentieren. Und das noch so spät wie im November 1942,

7 Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York und Oxford 2000, S. 266.

8 Carl Dahlhaus, »Über die »relative Autonomie« der Musikgeschichte«, in: ders., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1997, S. 173–204.

als in Rom die einzige Neuinszenierung des *Wozzeck* zwischen 1934 und 1945 stattfand und in Mailand die bedeutendste neue Ballettproduktion von Bartóks *Der wunderbare Mandarin* durch Aurel von Milloss gezeigt wurde, ein Werk, dessen szenische Uraufführung 1926 durch Hans Strohbach in Köln zur Absetzung nach nur einer Vorstellung durch den Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer führte. In Budapest wurde dieses Werk an der Staatsoper 1931 und 1941 zwar einstudiert, aber nach der Generalprobe wegen des Librettos verboten.

Nochmals ein Blick zurück auf Herta Müllers Worte über »das Gelebte als Vorgang«, das sich »niemals eins zu eins mit Worten fangen« lasse. Der Komponist vor seinem Notenpapier kann der Schriftstellerin am Schreibtisch entsprechen – doch die Wege der Vermittlung sind unterschiedlich. Sicher, die Literaturverlage unterliegen im totalitären Staat strengster Kontrolle – und Musikverlage gewiss auch. Doch für Musik sind die nachfolgenden Institutionen des Musiklebens – auch diese keineswegs unkontrolliert – eine womöglich noch höhere Hürde. Dass der Improvisation nahestehende Musikarten – wie etwa der Jazz – schwieriger zu kontrollieren sind als geschriebene, verlegte Musik, ist die eine Seite; doch das Explizite, das ein literarischer Text zu vermitteln vermag, ist in derartiger Musik entsprechend schwächer. Jazz ist – von seiner Herkunft einmal abgesehen – als Musikgenre »verdächtig«, wohl durchaus auch durch seine improvisatorische, dadurch nicht wirklich vorhersehbare Offenheit, eine potenziell »feindliche« Befindlichkeit, aber kaum artikulierte Gegnerschaft.

Ob etwas von dem auch auf Neue Musik zutrifft?

Ein weiteres Element muss berücksichtigt werden: Totalitäre Staaten sind nationalistische Staaten, und den Vorwurf des »Internationalismus« haben alle Diktaturen erhoben. (Dass »sozialistischer Internationalismus« sich in kommunistischen Staaten mit einem militanten Nationalismus problemlos verbinden ließ, macht deutlich, dass dem »rechten« »Internationalismus«-Vorwurf ein grundsätzlich andersartiges »Internationalismus«-Verständnis zu Grunde liegt: »Internationalismus« als »Anti-Nationalismus«, also als »Vaterlands-Verrat«.)

Musik ist, seit dem 19. Jahrhundert, »Nationalem« gegenüber offen, aber eine als »nationale« intendierte und rezipierte Musik ist deswegen noch keineswegs eine »nationalistische Musik«, sie lässt sich jedoch leicht nationalistisch funktionalisieren. Was aber dieses Nationale ausmacht, wurde häufiger durch das, was sie nicht sein sollte, als durch ihre Materialität, etwa ihre Verwendung eines als national verstandenen Idioms bestimmt. Wenn das Nationale als die Art, damit die – unverzichtbare – Natur der erwünschten – alten oder neuen – Musik bestimmt werden kann, definiert wird, muss das »Entartete« als »entartete Kunst« bestimmt und propagiert werden. Doch die »wahre Italianità« seiner neuen italienischen Musik hat Alfredo Casella bereits 1909 mit der Rhapsodie für großes Orchester *Italia* kompositorisch zu bestimmen versucht; und dann tat er dies, am Ende des Ersten Weltkrieges 1918 erneut, auf andersartige Weise, im Zusammenhang mit seiner nun neoklassischen Ordnungs-Ästhetik, die bereits einige der während des Krieges entstandenen Werke kennzeichnet (etwa die *Pupazetti* von 1915).⁹ Nach der Machtübernahme durch den Duce Mussolini 1922 hat Casella dann diese »maniera« – in einem weiteren Schritt – als in

9 Vgl. das Casella-Kapitel in Nicolodi, *Musica e musicisti*, S. 235–271, bes. S. 238–245, und Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 125–130.

Übereinstimmung mit dem faschistischen Nationalismus stehend deklariert. In gleicher Weise hat bekanntlich Stravinskij sein »Ordnung in die Musik bringen«¹⁰ mit den neuen Ordnungen von Mussolini und Franco in Spanien kurzgeschlossen.

Es hat in allen totalitären Staaten in der Zeit zwischen 1930 und 1989/90, davor und danach, neue Musik gegeben, neu nach ihrem Entstehungsjahr. War sie nur dem Entstehungsjahr nach neu, aber ansonsten traditioneller Observanz, pflegte sie keine explizite ideologisch-politische Widerstände hervorzurufen (gibt es Gegenbeispiele?). Mit »dezi- diert Neuer Musik« allerdings ist ein anderer Typus von neuer Musik angesprochen, dessen wesentliche Merkmale gerade in ihrer Andersartigkeit lagen, die sie – wenigstens potentiell – als Traditionen brechend erscheinen ließ. Ob sich für eine derartige Abgrenzung von Neuartigkeit wirklich brauchbare Kriterien ausmachen lassen, die über Einzelfälle hinaus gelten und gar innerhalb mehrerer totalitärer Staaten zur Anwendung gelangten, erscheint mir fraglich. Es ist bezeichnend, dass es sich bei den bekanntesten Kontroversen vornehm- lich um Opern oder andere Werke mit Texten handelt und dass sich der staatliche Eingriff fast ausschließlich auf diese Texte bezieht. Das gilt analog für »Unterhaltungsmusik«. Zu- dem kam Opern, Oratorien, auch Symphonien – und erst recht Filmen mit ihrer Musik – eine ganz andere Öffentlichkeit zu als etwa Kammer- oder Klaviermusik. Das würde wiederum bedeuten, dass die Kontexte der Werke, von der Einschätzung der »Verlässlich- keit« ihres Schöpfers wie auch der Ausführenden bis hin zu der nach außen hin sichtbaren Thematik der Werke entscheidend waren, und nicht das, was in den Noten stand. Im NS-Staat suggerierte eine Einschätzung einer Musik als atonal (ob sie zutraf oder nicht) automatisch einen Rückbezug derselben zum Juden Arnold Schönberg, ggf. auch zu Kurt Weill – und deshalb war sie abzulehnen. Im Stalinismus hingegen wurden mehrheitlich Ordnungsvorstellungen als Kriterien verbalisiert: Die Ablehnung erfolgte, weil statt Form »Chaos« herrsche. Was hinter derartigen »Chaos«-Vorstellungen steckt, bedarf der Klärung: War es nur die – suggerierte oder reale – »formale« Nicht-Nachvollziehbarkeit einer Musik (etwa durch die Massen der »arbeitenden Bevölkerung«), rückführbar auf die Tatsache, dass sich diese Musik den Kriterien und Gewohnheiten aus dem 19. Jahrhundert entzog, oder handelte es sich um Urteile konservativer, ebenfalls komponierender Funktionäre?

Gerade angesichts der Fülle prinzipieller Fragestellungen scheint es mir, wie bereits angesprochen, besonders wichtig, unsere Perspektiven auszuweiten, in unserem Falle nach Spanien und Lateinamerika. Das Bild kann dabei ohne weiteres noch komplexer und ver- wirrender, vor allem auch widersprüchlicher werden, als es ohnehin bereits erscheint. Doch die Entwicklung von Fragestellungen und einer Methodik, die zu zielführenden Lösungen unserer Thematik beiträgt, hat sich der umfassenden Komplexität derselben zu stellen.

10 Zit. nach Robert Craft, »Strawinsky's Politics: left, right, left«, in: *Times Literary Supplement* 26.5. 1978, S. 579f.

Omar Corrado (Buenos Aires)

Entre modernité musicale et régression politique

La réception de Stravinskij à Buenos Aires en 1936*

En 1936, Igor Stravinskij visite l'Argentine, où il reste presque un mois. Pendant cette période, il offre d'innombrables concerts consacrés à ses œuvres, en tant que pianiste et chef d'orchestre. Arrivé au port de Buenos Aires, le 24 mars, Stravinskij répond à une interview du journaliste de *La Nación*, publiée le lendemain. Dans ces déclarations, le musicien donne son avis sur la musique de l'époque, ainsi que sur ses propres œuvres. Il fait également certaines déclarations concernant sa prise de position politique et idéologique, destinées à provoquer un débat public dont la portée fut considérable. La confrontation entre les différents acteurs sociaux dévoile les tensions politiques et esthétiques du moment, et nous permet de percevoir la façon dont les discours matérialisent l'articulation entre le politique, la modernité, l'esthétique et l'identité. Cette coupe synchronique, suivant les méthodes de la théorie de la réception, nous permet d'observer l'état du débat sur des questions centrales proposées pour ce symposium, de même que la manière dont les conflits internationaux de l'époque sont resignifiés loin de leurs lieux d'origine.

Le cas Stravinskij

L'Argentine que Stravinskij connut était alors gouvernée par une alliance conflictuelle de la droite conservatrice et de la droite nationaliste, arrivée au pouvoir au moyen d'élections frauduleuses. Le gouvernement était l'héritier de celui d'extrême droite qui avait provoqué en 1930 le premier coup d'état de l'histoire du pays, et était soutenu par d'innombrables groupements civils de la puissante droite radicalisée. Possédant parfois des sections de choc paramilitaires, dont les modèles étaient ceux des fascismes européens, ces secteurs exigeaient du gouvernement des décisions en accord avec leurs conceptions idéologiques, tant sur le plan de la politique intérieure que sur les rapports internationaux.¹

S'exprimant sur les régimes politiques, dans les déclarations faites à son arrivée, Stravinskij affirme: «Je ne suis ni réaliste [c.-à.-d. conservateur] ni républicain [c.-à.-d. progressiste]. Mais je suis antiparlementariste. Je ne puis supporter cela, comme un cheval ne pourrait supporter un chameau.»² Par rapport à Manuel de Falla, Stravinskij avoue:

* Ce texte reprend partiellement celui de notre article «Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936», dans: *Latin American Music Review* 26/1 (2005), p. 88–101.

1 Cf., entre autres, Ronald Dolkart, «La derecha durante la Década Infame», dans: *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*, ed. par David Rock et al., Barcelona et al. 2001, p. 151–199; Federico Finchelstein, *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del general Uriburu y la Argentina nacionalista*, México 2002; Loris Zanatta, *Del Estado liberal a la Nación católica. Iglesia y ejército en los orígenes del peronismo, 1930–1943*, Bernal 2002; Tulio Halperín Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo*, Buenos Aires 2003; Sandra McGee Deutsch, *Contrarrevolución en la Argentina, 1900–1932*, Bernal 2003.

J'admire son esprit profondément religieux [...], car c'est avec la foi que les grandes œuvres se font. Vous savez que lorsque la république s'est installée en Espagne, Falla fut désigné citoyen honoraire de Grenade, et estimant qu'un peuple qui met le feu aux couvents et aux églises est un peuple sacrilège, Falla répondit: > Je crois en Jésus-Christ, je n'accepte donc pas cette distinction. < C'est beau, n'est-ce pas? Et je trouve cela beau parce que le matérialisme est une chose qui ne me touche pas. C'est la raison qui m'a empêchée de retourner dans ma patrie. Je trouve que donner sa vie pour un paradis matériel est indigne de l'homme. En revanche, je comprends parfaitement l'idéal qui anime l'esprit des Croisades.³

Sur la musique en Union Soviétique, Stravinskij affirme:

Je connais très peu la musique de mon pays à l'heure actuelle [...] je crois que, dans le fond, il n'y a pas grand chose ou, plutôt, rien de nouveau. Je pense qu'une nation qui a subi un tel bouleversement dans sa structure sociale, ne peut produire, pour le moment, aucune œuvre d'art intéressante. Ils font > autre chose <, je sais bien, mais, malheureusement, cette chose ne fait pas partie de l'art, car ce n'est que de la propagande.⁴

Immédiatement, *Crítica*, un important journal considéré de gauche, titre en gros: «Stravinsky est un ennemi de la démocratie.»⁵ Bien que le journaliste identifie *Le »Sacre du printemps* comme appartenant au »renouveau artistique qui balaya l'art languoureux de l'avant-guerre«⁶, auquel prirent part Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, André Derain, Maurice Ravel et Stravinskij lui-même, il critique néanmoins les déclarations du musicien qui montrent que »le talent artistique, l'imprudence la plus importune et la méconnaissance déconcertante des choses que [...] tous les citoyens du monde doivent connaître«⁷ peuvent aller ensemble. Le critique met l'accent sur trois points essentiels: la démocratie, l'art de l'Union Soviétique et le matérialisme. Par rapport aux déclarations hostiles à la démocratie, le journaliste répond:

2 »No soy realista ni republicano. Pero sí soy antiparlamentarista. No puedo soportar esto, como un caballo no podría aguantar un camello.« *La Nación* 25.4.1936, p. 7.

3 »Admiro su espíritu profundamente religioso [...], porque con la fe se hacen grandes obras. Sabrá usted que cuando la república se instaló en España, Falla fue designado ciudadano honorario de Granada, y, considerando que un pueblo que incendiaba conventos e iglesias era un pueblo sacrilego, respondí: >Yo creo en Cristo; por lo tanto, no acepto tal distinción«. Es hermoso, ¿verdad? Y lo encuentro hermoso porque el materialismo es una cosa que está muy lejos de mí. Es la razón que me ha impedido volver a mi patria. Dar su vida por un paraíso material lo encuentro indigno del hombre; en cambio, me explico perfectamente el ideal que anima el espíritu de las cruzadas [...].« Ibid.

4 »Muy poco conozco de la música de mi país en la actualidad [...] creo que, en el fondo, que no hay gran cosa, o, más bien dicho, nada nuevo. Pienso que una nación que ha sufrido tal vuelco en su estructura social, no puede producir, por el momento, obra de arte interesante. Están haciendo >otra cosa«, lo sé; pero, desgraciadamente, esta cosa no participa del arte, porque es simplemente un artículo de propaganda.« Ibid.

5 *Crítica* 25.4.1936, p. 2.

6 »Renovación artística que barrió el arte languideciente de ante-guerra«, ibid.

7 »El talento artístico, la inoportunidad imprudente y el más desconcertante desconocimiento de cosas que [...] tienen la obligación de conocer todos los ciudadanos del mundo«, ibid.

Engagé par [...] un théâtre soutenu par un pays dont le peuple professe de façon universelle des idées et des sentiments profondément démocratiques, le musicien étranger, à peine débarqué, proclame de vive voix son mépris de ces sentiments et sa répulsion envers ces idées dominantes dans la nation qui se préparait à le recevoir à bras ouverts. Ses déclarations définissent une prise de position politique face aux problèmes que le monde subit, même s'il prétend rester distant de ce conflit. Il n'est ni républicain ni réaliste. Mais il déteste le parlementarisme. Pourquoi n'avoue-t-il pas avec clarté ce qu'il est et ce qu'il pense? Pourquoi ne proclame-t-il pas sa sympathie pour les idéologies anti-populaires, pour les critères politiques ennemis de la gravitation de ces masses [c.-à.-d. la mobilisation politique des masses] dont sa musique veut rester chaque jour plus éloignée?⁸

En ce qui concerne le matérialisme, le journaliste explique que

dans l'Union Soviétique on n'aspire pas, comme il [Stravinski] l'affirme, à construire exclusivement un paradis matériel indigne de l'homme. On aspire, au contraire, à libérer l'homme de ses basses préoccupations matérielles, en lui assurant le bien-être indispensable pour que son esprit dispose du temps et des moyens nécessaires pour son développement, ce qui [...] était, auparavant, réservé à un nombre fort limité de privilégiés et que l'auteur de *Petrouchka* semble regretter.⁹

Le lendemain, le journal de l'extrême droite nationaliste et antisémite, *Crisol*, fait face à *Crítica* dans un article dont le titre annonce: »Le grand musicien slave parle de la spiritualité religieuse comme force créatrice, et du matérialisme désolant et stérile de la politique dite prolétaire.«¹⁰ Et le journal de continuer:

Au débarquement de Stravinsky à Buenos Aires [...], les juifs tentèrent, comme chaque fois que cela leur convient, d'émettre des doutes sur son intégrité. [Celui-ci] fit des déclarations à *La Nación*, [qui] dénotent une vision très claire et juste de la réalité sociale et du phénomène esthétique [...]. Ses pensées sur la religion, et en particulier

8 »Contratado por [...] un teatro sostenido por el pueblo en un país en el que ese pueblo profesa en forma universal ideas y sentimientos profundamente democráticos, el músico extranjero, apenas desembarcado, proclama con toda la voz que tiene su desdén y su repulsión para esos sentimientos y esas ideas dominantes en la Nación que se disponía a recibirlo con los brazos abiertos. Sus declaraciones definen una posición política, una toma de partido frente a los problemas en que se debate el mundo, una beligerancia a la que pretende permanecer distante. No es republicano ni realista. Pero detesta el parlamentarismo. ¿Por qué no confiesa con decidida claridad lo que es y lo que piensa? ¿Por qué no proclama su simpatía por las ideologías antipopulares, por los criterios políticos enemigos de la gravitación de esas masas de las que su música quiere estar cada día más lejana?» Ibid.

9 »En la Unión Soviética, no se aspira, como él lo afirma, a construir exclusivamente un paraíso material indigno del hombre. Se aspira, sólo, a librar al hombre de sus bajas preocupaciones materiales asegurándole el bienestar indispensable para que su espíritu disponga el tiempo y los medios necesarios para su desarrollo, el [...] que en los tiempos que parece añorar el autor de *Petrouchka* era una exclusividad de un número limitadísimo de privilegiados.« Ibid.

10 »El gran músico eslavo habla de la espiritualidad religiosa como fuerza creadora y del desolador y estéril materialismo de la política llamada proletaria.« *Crisol* 26.4.1936, p. 3.

sur l'Esprit, ne sont pas celles d'un artiste commun, mais celles d'un homme d'une culture profonde, qui est arrivé à une conception du monde complètement opposée à celle qui régit les actes des agents frénétiques de la révolution matérialiste, centrée aujourd'hui en Russie.¹¹

Le journaliste fait des commentaires sur le paragraphe consacré à Falla:

Cela vaut la peine de souligner le silence misérable, méprisable, des grands journaux [...] sur l'attitude noble de Manuel de Falla [...]. Si en Allemagne quelqu'un peint sur la porte d'un sémite, *La Nación* et *Noticias pornográficas* [sic, ironie pour *Noticias Gráficas*] crient tout de suite au scandale. Mais si un catholique intègre comme Falla fait face aux marxistes effrénés qui gouvernent en Espagne, personne ne dit rien, et se produit alors cette fameuse conspiration du silence dont les agents de la propagande judaïque sont des experts.¹²

Le 30 avril, *Criterio*, l'hebdomadaire le plus prestigieux de l'extrême droite catholique, donne son avis sur le sujet. Sous le titre »Stravinsky et le matérialisme«, *Criterio* affirme:

Le lendemain de son arrivée Stravinsky fut attaqué par les journaux qui, de façon ouverte ou subreptice font le jeu du marxisme. Si Stravinsky a été – et est encore [...] – un artiste avancé, sa manière de faire la révolution ne sort pas du domaine de l'esthétique [...]. Comme tout esprit véritablement créateur, l'illustre musicien sait que la création est impossible en dehors des activités de l'esprit en ce que celui-ci a de plus profond et de permanent.¹³

Ceci explique, pour le journaliste, l'échec de l'art soviétique dont parlait Stravinskij dans ses déclarations. Le journal fait ensuite l'éloge de ses considérations sur Manuel de Falla, qui expriment »quelle est la révolution dont les temps modernes ont besoin pour se sauver [?] L'activité créatrice de l'homme est une imitation de l'œuvre de Dieu, et l'homme doit revenir à Dieu s'il veut trouver des forces pour continuer à créer. De plus, ces mots sont intéres-

11 »Al desembarcar en Buenos Aires Stravinsky, sobre cuya pureza castiza intentaron a veces, como siempre que les conviene, echar sombras los judíos, ha formulado unas declaraciones a *La Nación* [que] denotan una visión clarísima y certera de la realidad social y del fenómeno estético [...]. Sus pensamientos sobre la religión, y en general sobre el Espíritu, no son los de un artista común, sino los de un hombre de profunda cultura, que ha llegado a una concepción del mundo totalmente opuesta a la que mueve los actos de los frenéticos agentes de la revolución materialista, hoy centrada en Rusia.« Ibid.

12 Vale la pena destacar el silencio ruin, despreciable de los diarios grandes y de los pasquines tras la noble actitud de Manuel de Falla [...]. Si en Alemania le pintan la puerta de calle a un semita, ya están *La Nación* y *Noticias Pornográficas* [sic, deliberadamente, pro *Noticias Gráficas*] poniendo el grito en el cielo. Pero si un católico íntegro como Falla les pone valientemente las peras a cuarto a los desenfrenados marxistas que gobiernan España, ya nadie dice nada y se produce esa famosa conspiración del silencio en que son tan expertos los dirigentes de la propaganda judaica.« Ibid.

13 »al día siguiente de su llegada, fue atacado Strawinski por los diarios que subrepticia o confesadamente hacen juego al marxismo. Y es que si Strawinski fue –y aun sigue siendo [...] – un artista de avanzada, ocurre que su revolucionarismo no pasa del terreno de la belleza [...]. Como todo espíritu realmente creador, el ilustre músico sabe que la creación es imposible fuera de las actividades del espíritu en lo que tiene de permanente y profundo.« *Criterio*, N° 426, 30.4.1936, p. 417.

sants, en tant que leçon pour ceux qui substituent aux vérités immanentes les superstitions du matérialisme.»¹⁴

Les socialistes répondent dans *Claridad*. Dans son numéro du mois de mai, Max Berry affirme:

On pourrait argumenter que, même s'il [Stravinskij] est, en tant qu'individu, un très mauvais penseur, un musicien de génie se révèle indubitablement chez lui, car d'après certains critiques on serait en présence d'une célébrité. Mais l'erreur est tellement crasse qu'à la place des impressions élémentaires qu'il devrait laisser en tant que génie, on ne trouve que le tableau désolant et pauvre d'un musicien qui nie la valeur de ce qu'il ne connaît pas, d'après sa propre déclaration.¹⁵

Concernant la référence aux croisades, *Claridad* se pose les questions suivantes: »Peut-on accepter aujourd'hui une vision des Croisades qui ne tienne pas compte de l'esprit commercial honteux qui les soutint? Peut-on, avec un peu de sens commun, concevoir et sentir cette époque-là comme ayant été inspirée par un idéal?«¹⁶

Moins explicite, l'opposition entre les acteurs sociaux se révèle également dans les détails, par exemple, dans l'espace accordé à la diffusion et à la critique des concerts, ainsi qu'à l'estimation de leur succès. Il est vrai que les événements mondiaux de ces jours-là concentrent toute l'attention: l'invasion italienne en Ethiopie, le triomphe du Front Populaire dans les élections françaises, les heures dramatiques de la République espagnole, les mouvements de troupes à la frontière autrichienne, ainsi que les manifestations du 1^{er} mai. Ceci explique, peut-être, que plusieurs secteurs qui auraient pu participer aux discussions autour des déclarations de Stravinskij ne l'aient pas fait. C'est le cas du Parti Communiste, proscrit mais très actif dans la clandestinité: il n'y a aucun commentaire sur le sujet dans son journal *La Internacional*¹⁷ ni dans sa revue *Dialéctica*. Il en va de même de l'*Argentinisches Tageblatt*, le journal militant anti-nazi d'une partie de la communauté allemande en Argentine, qui ne consacre que deux articles aux concerts de Stravinskij. L'*Italia del Popolo*, journal publié par les résidents italiens antifascistes, adopte une attitude similaire.

Les oppositions ont également lieu sur le plan esthétique. Le journal nazi *Deutsche La Plata Zeitung*, soutenu par l'Ambassade d'Allemagne, fait dans sa section »Arte y Artistas«

14 »[¿]cuál es la revolución que necesitan los tiempos modernos para salvarse[?] La labor creadora es en el hombre una imitación de la obra de Dios, y que el hombre ha de volver a Dios si quiere encontrar fuerzas para seguirla realizando. Y estas palabras interesan, además, por lo que tienen de lección para los que sustituyen las verdades immanentes por las supersticiones del materialismo.« Ibid.

15 »Se podrá argüir que a pesar de ser, como individuo, un pésimo pensador, el genio de músico, ya que en algunas opiniones de críticos se pretende estar en presencia de una celebridad, se revela en él indiscutiblemente. Pero es tan craso el error, que en las elementales impresiones que debiera dejar como genio, se nos ofrece el cuadro desolador y pobre del músico que niega valores a lo que no conoce, según su propia declaración.« *Claridad*, N° 301, mai 1936, n.p.

16 »¿Se puede pretender en el momento que vivimos presentarnos una visión de las Cruzadas que esté desligada del vergonzante espíritu comercial que animó a ellas? ¿Puede concebir y sentir esa época como inspirada por un ideal quien tenga sentido común?« Ibid.

17 Il faut préciser que les collections disponibles de ce journal son incomplètes. Nous disposons néanmoins de plusieurs numéros correspondant à la période ici étudiée.

des commentaires très favorables sur *Pulcinella* et sur la *Symphonie de psaumes*, mais rejette le *Concerto pour piano et vents* avec une rhétorique proche de l'idéologie esthétique du national-socialisme qui se cristallisera l'année suivante dans l'exposition *Entartete Kunst*, et s'étendra à la musique en 1938. En effet, le critique affirme que dans cette œuvre, »le langage est simplement de la décadence internationale [...] une concession au goût normalisé de l'expressionnisme musical«¹⁸, et se demande comment Stravinskij pourrait poursuivre sa carrière musicale après cette pièce. Malgré l'enthousiasme de la presse catholique pour la religiosité de Stravinskij, le journaliste de *Criterio* est déçu par la *Symphonie de psaumes*: »Notre conception de la musique sacrée diffère absolument de ce que nous avons entendu. Le texte des Psaumes a un contenu intime et pieux qui se voit ici compliqué par la préoccupation pour une musique dense, très difficile et même tordue et recherchée.«¹⁹

Le critique Gaston Talamón, qui soutint historiquement le besoin d'une musique nationale – ou même nationaliste – argentine, en profite pour insister sur ses positions. Dans *Nosotros*, il écrit: »Le cas Stravinskij est un exemple pour les compositeurs hispano-américains qui luttent pour conquérir un accent nouveau [...], car il est évident que le seul moyen de l'atteindre est le retour à des cellules du passé indigène ou créole, et par conséquent à l'assimilation [...] des éléments universels de la technique.«²⁰ Talamón prévient: »Si un génie de la grandeur du compositeur russe [...] a perdu sa transcendance primitive lorsqu'il se mit à flirter avec les civilisations occidentales, il est facile d'imaginer ce qui peut arriver aux artistes moins doués qui se laissent éblouir par les lointains astres européens.«²¹

En dehors du débat proprement idéologique, les compositeurs argentins préoccupés par les problèmes de la modernité, réfléchissent sur la production stravinskijenne uniquement du point de vue du langage. Ils interrogent l'œuvre du maître à partir de leurs propres dilemmes compositionnels, dérivés de la tension entre la possession et la mise à jour des techniques nouvelles, la pression pour un rapport nouveau avec les matériaux provenant des musiques locales et la contradiction néoclassique entre progrès et histoire. Juan Carlos Paz expose avec lucidité ces questions dans son article »Bach y la música de hoy«, publié dans *Sur* trois mois avant l'arrivée de Stravinskij.²² Pour le compositeur Luis Gianneo, la transcendance de l'œuvre de Stravinskij réside dans le fait qu'elle jette à la fois un regard sur le passé et l'avenir.²³

18 »El lenguaje es simplemente decadencia internacional [...] una concesión al gusto normalizado del expresionismo mundial.« *Deutsche La Plata Zeitung* 29.4.1936, p. 10.

19 »Nuestro concepto sobre música sacra difiere en absoluto de lo que hemos escuchado. Los salmos tienen un contenido en el texto íntimo y piadoso que aquí es complicado por la preocupación de una música densa, muy difícil y a veces hasta retorcida y trabajada.« *Criterio* N° 426, 30.4.1936, p. 417.

20 »El caso Stravinsky es toda una enseñanza para los compositores hispano-americanos que bregan por conquistar un nuevo acento [...] pues evidencia que el único medio de lograrlo es un retorno a las células del pasado indígena o criollo y la consiguiente asimilación [...] de los elementos universales de la técnica.« *Nosotros* I, N° 3, juin 1936, p. 344.

21 »si un genio de la talla del compositor ruso [...] perdió su trascendencia primitiva al coquetear con las civilizaciones occidentales, fácil es imaginar lo que puede acontecer con artistas [...] menos enjundiosos que se dejan encandilar por lejanos astros europeos.« Ibid.

22 *Sur* 17.2.1936, p. 77–82.

23 Cf. Jorge Pickenhayn, *Luis Gianneo*, Buenos Aires 1980.

Tout au long de son séjour à Buenos Aires, Stravinskij est l'objet d'innombrables hommages des institutions les plus prestigieuses: de l'Asociación Wagneriana, de la Dirección Nacional de Bellas Artes, des autorités du Teatro Colón, ainsi que des grands journaux. Il est reçu par le Maire et par le Président de la République même, ainsi que par les familles de la haute bourgeoisie locale.

La visite de Stravinskij opère donc en tant que double catalyseur: esthétique et politique. Dans le premier cas, la discussion ne porte déjà plus sur les anciennes polémiques concernant la légitimité de la modernité musicale. Il s'agit plutôt de la possibilité d'articulation entre les matériaux, l'histoire, le progrès d'une part, et les traits identitaires de l'autre, en tant que questions esthétiques générales auxquelles les œuvres mêmes des compositeurs argentins devaient trouver une réponse.

Sur le plan politique, la présence de Stravinskij fournit une nouvelle opportunité pour que les fractions idéologiques rivales reprennent leurs batailles verbales, dans une ambiance d'extrême sensibilisation idéologique qui, dominée par la droite, traverse tous les discours agissant dans ces champs de forces. Que ces combats publics et médiatisés aient été déclenchés par un compositeur de musique nouvelle, auteur d'une œuvre qui touchait un public fort restreint et spécialisé, constitue un fait singulier dans l'histoire de l'Argentine.

Convergences/différences

A travers l'étude de ce fait – microhistorique, pourrait-on dire –, nous allons nous rapprocher des axes de discussion proposés pour cette occasion, notamment ceux concernant le totalitarisme, la modernité et le nationalisme.

Ce moment de l'histoire argentine ne correspond en fait pas à la définition de totalitarisme établie par Jürg Stenzl – «un Etat où la sphère privée et la sphère publique sont généralement réglementées et contrôlées.»²⁴ Il s'agit plutôt d'un Etat autoritaire, qui cède à la pression exercée par des groupes sociaux et politiques bien organisés et puissants, la plupart d'entre eux militants de l'extrême droite, agissant soit de l'intérieur du gouvernement ou bien, plus fréquemment, du dehors. La censure, la persécution d'opposants au gouvernement, la répression et les actions antisémites eurent lieu tout au long de cette période, quoique ces faits aient été relativement isolés, au regard de ce qui s'est passé dans l'histoire argentine plus récente. Néanmoins, il n'est pas difficile d'identifier dans cette période des tendances totalitaires que l'on retrouve dans les dictatures ultérieures. En ce qui concerne la musique, il n'y a pas eu, à cette époque, de musiciens >du régime< à proprement parler, au moins dans l'état actuel de nos connaissances sur le sujet.

Quant à la modernité musicale, celle-ci ne peut être établie dans l'abstrait, mais seulement en relation au contexte. La musique de Stravinskij était régulièrement jouée à Buenos Aires depuis 1916. Elle représentait alors, pour les musiciens argentins préoccupés par le renouvellement du langage, le modèle presque exclusif de la modernité. Le débat sur la rupture esthétique produite par ses œuvres eut lieu au cours des années vingt. En 1936, la musique de Stravinskij, en particulier son penchant néoclassique contemporain, représen-

24 Jürg Stenzl, «Neue Musik in totalitären Staaten, 1930 bis 1989/90. Einführung», dans ce volume.

taut la face élégante et civilisée d'une modernité déjà légitimée dans le champ culturel. Le dodécaphonisme, introduit par Juan Carlos Paz en 1934 pour la première fois en Amérique Latine, constituait le pôle avant-gardiste, une nouvelle musique marginale, dont la circulation fort restreinte et le caractère abstrait, hermétique, étaient loin de préoccuper les autorités. En général, faute d'une idéologie de la création artistique et musicale similaire à celle d'autres gouvernements autoritaires de l'époque, la censure épargna les activités musicales, y compris celles d'avant-garde.

La valeur accordée ici à la musique stravinskijenne est considérablement ambiguë. Elle est positive, d'une part, pour trois raisons: 1) musicale, intrinsèque au texte: elle exprime l'esprit de l'époque, le besoin >naturel< du renouveau; 2) politique: il s'agit d'une modernité attentive aux valeurs conservatrices, soulignées par le positionnement idéologique du compositeur et par sa ferveur religieuse, ainsi que par le soutien du statu quo argentin; 3) sociale: l'enthousiasme pour cette musique donne aux mélomanes de la haute bourgeoisie un prestige supplémentaire, de la vrai >distinction<. D'autre part, cette musique est critiquée: 1) pour sa modernité insuffisante, par des avant-gardistes comme Juan Carlos Paz, qui la trouve dépassée face à celle de l'Ecole de Vienne; 2) pour sa modernité extravagante face aux valeurs >éternelles< de Beethoven ou de Wagner, par les mélomanes conservateurs, de même que par les socialistes de *Claridad*; 3) parce qu'elle est une musique pour les snobs et les bourgeois, d'après la gauche, ou bien décadente, pour des secteurs de l'extrême droite. Coïncidences faites de malentendus...

Quelle est la place du nationalisme musical dans cet enjeu? Elle est fonction de l'enjeu socio-culturel dont il fait partie. Il n'est pas difficile d'associer le nationalisme musical argentin de l'époque, conservateur quant à l'état du matériau, avec les courants de droite, généralement catholiques, ses représentants occupant d'ailleurs les postes de pouvoir dans les institutions publiques les plus prestigieuses. Leurs publicistes influents, tel Gastón Talamón, n'hésitaient pas à utiliser des arguments chauvins pour soutenir la cause de la musique nationale. Les jeunes compositeurs argentins – parmi eux, certains des membres du Grupo Renovación comme Juan José Castro ou Juan Carlos Paz –, s'opposaient aux courants nationalistes, d'une part, pour des raisons conceptuelles et esthétiques: où, à partir de quoi, fonder une musique >nationale< dans un pays d'immigrants, avec des traditions musicales académiques faibles, trop récentes ou méconnues? D'autre part, pour des raisons politiques: la réflexion sur la Nation était dominée par le discours de la droite xénophobe, aux antipodes des positions idéologiques de ces compositeurs, qui, du socialisme démocratique à l'anarchisme individualiste, étaient toutes fermement ancrées dans la tradition internationaliste. Le recours à des références au folklore n'est cependant pas absent de certaines de leurs œuvres. Elles sont néanmoins modulées par les techniques nouvelles – dissonances ajoutées aux structures tonales ou dérivées de l'octatonisme²⁵ et la polytonalité, asymétries rythmiques, sonorités sèches ou percussives – et par des procédés de distanciation visant à éviter l'identification sans fissures du public, l'interpellation émotionnelle du nationalisme post-romantique, >réaliste<, alors en vigueur dans le pays.

25 Il s'agit de la gamme »octatonique«, de huit sons (et non de sept, comme les gammes diatoniques) basée sur l'alternance ton-demi-ton ou vice-versa.

En Amérique Latine, les musiques ›nationales‹ obéissaient à des sollicitations idéologiques fort différenciées pendant les années trente. Les *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lôbos, alliance construite entre le folklore brésilien et le ›retour à Bach‹, furent écrites en parallèle avec ses pièces de propagande pour la dictature populiste de Getúlio Vargas²⁶. Au même moment, Silvestre Revueltas, militant de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios composait, en marge des manifestations publiques anti-fascistes et de solidarité internationale, des pièces comme *Janitzio*, *Sensemaya* ou *Homenaje a Federico García Lorca*, dans lesquelles les références à des éléments populaires locaux soutiennent un discours musical qui synthétise la quête identitaire en dehors des stéréotypes ›nationalistes‹ et l'exigence des langages musicaux avancés de son temps.²⁷

Fiamma Nicolodi (Florence)

The Italian Fascism

I.

After his ascent to power in 1922, Benito Mussolini took charge of the various musical trends of that time: Verismo (Francesco Cilea, Umberto Giordano, Pietro Mascagni, Riccardo Zandonai), Futurismo (Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo, Silvio Mix, Franco Casavola) and the so-called Generazione del 1880 (Franco Alfano, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi). The management of music was led by Mussolini with absolute indifference towards one trend or another. During the first years, the prime minister was in effect not worried about specific issues of style or contents. Instead he concentrated on obtaining the assent of the most prestigious musicians (composers and performers), with an ›instrumental‹ idea of art for political purposes, an idea that supposedly would contribute to strengthening the image of fascism in Italy and abroad.¹

Mussolini's statements of 1923, a few months after his ascent to power, show vagueness and nationalistic faith (inherited from the past), but at the same time aim at reassuring in-

26 Cf. entre autres, Heitor Villa-Lôbos, *A música nacionalista no governo Getulio Vargas*, Rio de Janeiro 1937; Simon Wright, *Villa-Lobos*, Oxford et New York 1992.

27 Cf. entre autres, Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, México 1989; Julio Estrada, «La obra política de Silvestre Revueltas», inédit, 1998; Peter Garland, *In search of Silvestre Revueltas*, Santa Fe 1991; Coriún Aharonián, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídis, «Silvestre Revueltas», Dossier, dans: *Lulú* 2, Buenos Aires 1991, p. 32–53.

1 Renzo De Felice, *Mussolini il duce*, Torino 1974, p. 107; Giovanni Belardelli, «Il fascismo e l'organizzazione della cultura», in: *Guerre e fascismo 1914–1943*, ed. by Giovanni Sabbatucci and Vittorio Vidotto (= Storia d'Italia 4), Bari 1997, p. 457.

tellectuals and artists on the basis that the regime would not adopt a »State art«.² Since 1925 the totalitarian swing of fascism gains strength, and as far as the arts are concerned, in 1928 the Duce explains his intention to safeguard »the diversity of temperaments and of artists« and not to aim at a patently politicized artistic production. Such statements marked a significant difference between the fascist dictatorship and the Soviet or Nazi dictatorship and would prove to be a winning strategy in gaining the support of people such as intellectuals or artists who, since the beginning, appear to be among the least submissive.

On the other hand, opposite factions showed the two contrasting aspects that always existed in the culture of fascism (the traditionalist, the embodiment of which was the boss Roberto Farinacci, and the modernist, led by the minister Giuseppe Bottai). These aspects clashed on more than one occasion looking for an official legitimization, that however was never to be granted.

The case of the *Manifesto* of 1932 is emblematic. Ten subscribers belonging to different political lines – distinguished composers, such as Pizzetti, Respighi, Zandonai, the president of the Sindacato Nazionale Fascista Musicisti (National Fascist Union of Musicians), the director of the Conservatorio di Firenze, the critic of *Il popolo d'Italia*, a newspaper founded by Mussolini – intended to support fascist music characterized by »Italic« melody and »melodrama«, against those who let themselves be influenced by foreign experiences (»objectivism«, »expressionism«, »atonal and pluritonal honkings«, as the document scornfully specified). The targets of this controversy were, as it is well known, Casella and Malipiero, the most dedicated to the cause of European modernism.³ The intelligentsia (Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, etc.) supported the two attacked composers, but this controversy did not actually leave any victims on the battlefield: the regime did not take sides, suggesting that all the opponents were vaguely right.

As a matter of fact, the project of a »new« art – as expressed by the Duce in 1926 – capable of harmonizing tradition and modernity, was intentionally ambiguous, so that everyone could understand and fulfill it their own way.⁴

The strategy of trying to keep in with both sides – adopted also in the practice of promotions, patronage, audiences, inevitable photographic portraits of the Duce inscribed to musicians belonging to opposite factions, personally handled by Mussolini and by his office – turned out to be one more effective tool to gratify and bind musicians, critics and performers to power in a well-calculated game of flattery and corruption. Whereas in 1927

2 Benito Mussolini, »Alla mostra del »Novecento««, 26th March 1923, in: *Opera omnia*, vol. 19, ed. by Edoardo and Duilio Susmel, Firenze 1956, p. 187–188: »Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di far condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale.« (»I declare that far from me is the idea of encouraging something resembling a State art. Art belongs in the individual sphere. The State has only one duty: not to sabotage art, to make human conditions for artists, to encourage them from the artistic and national standpoint.«)

3 The *Manifesto* was published on 17 December 1932 in the newspapers *Corriere della sera*, *Il popolo d'Italia* and *La Stampa*; the other signatories were: Alberto Gasco, Riccardo Pick-Mangiagalli, Gennaro Napoli and Guido Zuffellato. For an analysis of the *Manifesto*, see: Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole and Firenze 1984, p. 140–149.

4 Mussolini, *Opera omnia*, vol. 22, 1957, p. 230.

Mascagni, as a member of the older generation, was chosen to represent Italian music in Vienna, on the occasion of the celebrations for the centenary of Beethoven's death, for the younger Alfano the Duce arranged in the same year, in his own residence, the preview performance of the 2nd Quartet.

The mimetic attitude of Mussolini, amateur violinist and mannered music connoisseur *à la page*, personally writing (or revising) the programs of the concerts he was going to attend, welcoming patronages and funding at festivals, ensnared not only most Italian musicians, critics and musicologists, but also many foreigners. Edward J. Dent, president of the International Society of Contemporary Music, after the 1928 Siena festival of the Society addressed a letter of thanks to Mussolini, in which he declared to be overwhelmed by the »new imprint [...] impressed by Your Excellency on the life of this wonderful Nation«.⁵ Igor Stravinskij, who was well known as a conservative composer, was received by the Duce on several occasions and gave him gifts, described Mussolini as »the saviour of Italy and [...] of Europe«.⁶ The critic Willi Reich, advocate of the »Schönbergkreis« (as well as the only translator into German of Mussolini's *Scritti e discorsi*), reported from an audience granted to him in 1934 – where he presented the Duce with his avant-garde revue 23 – the »erstaunliche Fachkenntnisse« of the »gütigen und liebenswürdigen Menschen Mussolini«.⁷

To reduce this matter to essentials, it is not wrong anyway to divide fascist musical policy roughly into two decades: the first more tolerant of modernistic choices and exchanges with foreign countries, or even encouraging them; the second characterized by conformism, and by demagogic and patently autarchic positions.

Significant of the first years was the pretentious statement of 20th-century faith granted by Mussolini on the occasion of the first event devoted to contemporary Italian instrumental music, under the patronage of the prime minister and funded by him: the Exhibit of 20th-century Music in Italy (Bologna, 1927). Another effective watershed between the two sides of the fascist period is the irregularity of the measures endorsing music, promulgated in the first decade, measures, moreover, scarcely innovative with respect to the previous decade, if compared to the large amount of legislative measures of the following decade, meant to regulate and put under the control of the State both musical institutions and musical life.

When the Inspectorate of the Theatre was established in 1935 (from 1937, Head Office for Theatre and Music at the Ministry of Popular Culture) some previously passed initia-

5 Letter of Edward J. Dent to Mussolini 15 September 1928: »In the charming and peaceful environment, where our meeting took place, in the atmosphere of liberality and balance that constantly surrounded us, not only did we feel the poetry and beauty traditional of the Italian spirit, but the new imprint, too, impressed by Your Excellency on the life of this wonderful Nation« (Roma, Archivio Centrale dello Stato, PCM 1934–1936 14.2.1955).

6 This statement was granted to the critic Alberto Gasco, on the occasion of an audience at Palazzo Venezia; see Alberto Gasco, »Strawinsky e il Fascismo«, in: *Da Cimarosa a Strawinsky*, Roma 1939, p. 142; for the gifts offered to the Duce (such as the second volume of *Chroniques de ma vie*, a golden medal and the score of Duo concertant) and more generally for the composer's attachment to fascism we refer to Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, London 1987, p. 167–169.

7 Willi Reich, »Mussolini und sein Uebersetzer«, in: *Reichspost*, Wien 4.10.1934, p. 11.

tives – as a matter of fact never operative, due to the slowness of the Italian bureaucratic apparatus – went into effect. Under the direction of Nicola De Pirro, the Inspectorate hired in its ranks three young composers: Mario Labroca, Giuseppe Rosati and Goffredo Petrassi.

They sought to reconcile – with more or less interest and commitment – the musician's creative role and the officer's bureaucratic role, exactly what the regime ordered artists should do, to be part of the productive rhythm of society. Among the main purposes of this centralized institution were: the coordination of productions of the main music theatres financed by the State (*enti autonomi*), the increase given to contemporary opera productions and the diffusion of instrumental and symphonic music.⁸ During the years 1935–1943, the ten most important institutions financed by the State⁹ staged an overall number of opera and ballet performances by contemporary composers, higher than the number of performances with music by composers no longer living: 320 against 315. (The leading composers were Mascagni, Giordano, Zandonai and Cilea, along with Respighi, the most successful composer of the *Generazione del 1880*). The selecting criterion actually reflected an attitude of great openness towards clientship solicitation (both in the field of trade-unions and politics). In such system, many authors were represented only by one work (staged three times, never to be performed again); moreover, in lack of meritocratic principles, joining the Fascist Union was sufficient qualification to cross the threshold of a theatre.

The establishment of the Inspectorate took place in the same year as the Ethiopian War, whose victory marked the moment of highest support of the regime. At that time, the spreading of racist culture began that would soon lead to the racial laws. In 1935, one of the first actions of the Inspectorate were the censorship measures to be taken against the music of those countries belonging to the League of Nations that during the war had imposed economic sanctions on Italy. (*Mignon* by Ambroise Thomas and *The Legend of the Invisible City* by Nikolaj Rimskij-Korsakov, programmed for the Teatro alla Scala, were consequently replaced by Giordano's *Siberia* and by Cilea's *Arlesiana*; at the Teatro Regio in Turin, *L'elisir d'amore* took the place of Jules Massenet's *Werther*, etc.) The first tangible signs of autarchy had unequivocally worked their way into Italy.

The political alliance stipulated between fascist Italy and Nazi Germany would soon afterwards make the repressive orders in the field of music peremptory. On 8th April 1938, Joseph Goebbels clarified to the Secretary of State for Popular Education and his loyal admirer, Dino Alfieri, the line followed by the Reich, in order to determine a joint line of action to preserve the »purity« in music and protect against »dangerous influences«.¹⁰

8 Nicolo De Pirro, »L'Ispettorato del Teatro«, in: *Scenario* 4/8 (August 1935), p. 404.

9 La Scala in Milan, the Reale dell'Opera in Rome, the Teatro Vittorio Emanuele in Florence, the Verdi in Trieste, La Fenice in Venice, the Comunale in Bologna, the Carlo Felice in Genoa, the San Carlo in Naples, the Massimo in Palermo, the Arena in Verona.

10 Letter of Joseph Goebbels to Dino Alfieri, 8.4. 1938: »La disposizione presa nei riguardi della musica non desiderata e perniciosa il 18 dicembre 1937, ha avuto lo scopo di escludere la musica scadente, nell'intento di liberare il popolo tedesco dagli effetti poco graditi che essa può esercitare sulla vita culturale. Nella Conferenza tenuta a Londra dalla Confederazione delle Società degli Autori, questa disposizione non aveva potuto essere apprezzata pienamente da tutti i partecipanti nel suo vero valore, essendo stata comunicata poco tempo prima. Credo però di poter supporre con certezza che i rappresentanti dell'Italia

Among the most distinguished victims of the 1938 racial laws would be many Jewish composers, among them: Mario Castelnuovo Tedesco, Renzo Massarani and Vittorio Rieti, who were forced to expatriate.

In wartime, the password was to bestow privileges on performers and composers agreeable to Germany and its allies; among the involuntarily positive consequences of this fact, Mozart's operas, until then relatively little known in Italy, became more often performed, the operas of Richard Strauss, who was the most performed living foreign composer in Italy, acquired notoriety.

II.

The areas where the theatre management was operative were normal theatre and concert activity, the more exclusive musical events, as festivals, and the popular ones that gained special interest around 1933–1934, when the need emerged to create a fascist culture for the masses. Mussolini's admonition to »reach for the people«, formulated in 1934, in the specific theatre field aimed at creating »far-reaching« stage productions, to »achieve the goal of an audience of fifteen or even twenty thousand«.¹¹ As a consequence, there was a search for alternative spaces, a lively critical debate and more than one yielding attitude, as far as artistic choices were concerned.

As early as 1930, the Carro di Tespi Lirico was established – a summer rural travelling theatre mainly meant for the farmers' masses.¹² Seven years later the *Sabato teatrale* (Theatrical Saturdays) were founded for opera and drama, reserved to the working class of the main cities (students, factory workers, craftsmen, soldiers, etc.), who were allowed to attend performances staged on Saturday afternoons by major theatres at a reasonable price. In the same year 1937, the »Estate musicale italiana« (Italian musical summer) was launched; that took place in spots of particular beauty, although they were in most cases acoustically inadequate.

In the aesthetic debate, Mussolini's demagogic injunction found numerous musicians and critics unprepared. They offered resistance to a certain extent, or worked out verbal

desiderino, al pari di noi, di mantenere pura la loro vita musicale da influenze perniciose». (Rome, Archivio Centrale dello Stato, MinCulpop b.22 f. 321).

11 Anon., »Spettacolo all'aperto: teatro di masse«, in: *Scenario* 4/8 (August 1937), p. 367: »[Il teatro va ricondotto] a contatto di grandi masse di popolo, secondo le direttive del Duce. [Il quale additò] per primo la strada buona quando, [...] parlando nel 1934 agli autori drammatici, ebbe a dire che bisognava riportare il teatro a contatto del popolo, fare del teatro per le grandi masse e creare opere sceniche di largo respiro, capaci di agitare, come le antiche, le grandi passioni collettive. »Bisogna arrivare al teatro di quindici o ventimila persone«, affermò Mussolini. E al teatro di quindici e ventimila spettatori quest'anno siamo giunti«.

12 The Carro di Tespi Lirico was arranged to be disassembled in a few hours and to be transported by a column of twelve trucks with trailers; it had two stages, so that, while a performance was taking place in one city, they could proceed to assemble the second stage in the next city nearby; it seated three thousand in the stalls and two thousand in the gallery; the stage consisted of a 27-meter high scaffolding, and the proscenium was of the same dimension as the largest theatres; in addition, the Carro had an electricity control cabin, dressing rooms, offices, tailor's workshops, scenery storerooms, bar, etc.

acrobatics to oppose the project, at the same time reaffirming (pretense to save the appearances or truthful belief?) their faith in fascism. In any case, some found it hard to accept the idea that a regime, after suppressing democracy and imposing anti-equalitarian theories, would bring up the principle of sovereignty of the people in the sphere of artistic evaluations.

III.

As far as the output of the fascist period is concerned, music proved itself a ›polysemous‹ art, so abstract that nobody could demonstrate the essence of a would-be fascist stamp, unless taking into account the numerous junctions connecting it to the past (that would connect it in later years to the post-fascist era, too). Terms such as ›melody‹, ›choral dimension‹, ›melodrama‹ or ›Italianness‹ were too vague to be identified as a recognizable ›epoch style‹. This does not prevent that many musicians, even among the most alert, self-censoring their own exceedingly bold expressions and styles, agreed to set to music myths created, or inherited, by the regime, such as Romanity, empire, etc. (The yearning for self-representation has always been a wish, more or less happily fulfilled, of dictatorship). This is especially noticeable in the operatic output.

In the operas of the 1930's, the winkings at power appear in the rhetorical emphasis (in timbre, melody, etc.), reproducing so many magniloquent fascist rituals and symbols, behind which the pooriness of cultural projects was hidden, along with that typical inconsistency that made large compliance possible for fascism. Casella's *Il deserto tentato* (1936–1937), inscribed to Mussolini, draws its inspiration from the undertaking of the Italians in the Ethiopian land, whereas for the same occasion Giordano composed a Hymn to the Empire.

The cult of Romanity endorsed by Mussolini for purposes of propaganda since 1922 would remain a persistent component of fascist ideology. Numerous operas would follow, in the tradition of imperial Rome, different from one another in style, form and language: Mascagni's *Nerone* (1935), Malipiero's *Giulio Cesare* (1934–1935) and *Antonio e Cleopatra* (1936–1937), Respighi's *Lucrezia* (1936) and Ennio Porrino's *Gli Orazi* (1941). The last opera by Mascagni, *Nerone* (libr. by Giovanni Targioni Tozzetti), assembled together new music and music previously composed, of Roman setting, too (*Vistilia*, 1891). If from the original play by Pietro Cossa (1871) some lines praising freedom were cut out for clear censorship purposes, other lines were added, so that the music could expand in ›oleographic‹ choral parades. However, neither hymns to Rome, nor manly settings of praetorians were sufficient to make believable in those times a subject that – born to the environment of late 19th-century archaeological rescues and affected erudition (the time when Boito was working on his *Nerone*) – as a matter of fact was hopelessly misplaced in the rhetoric of regime. So much so that some critics, after the opening night at the Teatro alla Scala (on 16th January 1935), so massively advertised, did not miss the opportunity to point out the inconsistencies between the new political climate, so intensely committed to mythicizing Romanity, and ›this Nero, singing while soaking in blood, an idiot with a lyre hanging from his neck, a ranter without glory and an inexcusable murderer‹¹³.

Malipiero would turn, around the mid thirties, to a couple of Roman plays freely translated and adapted for the stage from Shakespeare: *Giulio Cesare* (1934–1935) and *Antonio e Cleopatra* (1936–1937). This would happen on account of the failure of *La favola del figlio cambiato* (libr. by L. Pirandello), brutally cancelled from the season of the Teatro Reale in Rome after the première (24th March 1934) by explicit intervention of Mussolini, much »disappointed« in a work that he very superficially found offensive of morals and of the monarchic institution.¹⁴

For the début of his *Giulio Cesare*, Malipiero obtained the preventive approval of the Duce, in order to protect himself from unpleasant surprises. The orchestra, in a wide diversity of timbres, relies on the restrained sonorities of the string quartet, coagulates in screams of gloomy effectiveness, or expands towards rents of magniloquent emphasis in the woodwinds and in the brass instruments, filling with their clangors the episodes that are more unrelated to the composer's sensitivity (among which, the battle scene).

At the end of the play, Malipiero introduces a choral scene, which is missing in Shakespeare, marking Octavius Caesar's triumphant entrance, accompanied by a rejoicing crowd that starts to sing Horace's *Carmen saeculare* (»Alme sol«). With a thundering unison beginning in *ff*, this chorus reprises the sharp and imperious theme characterizing Caesar since the opera's Preludio, as to signify that the Roman tradition, after the emperor's death, would find itself again in the figure of the young heir and new leader: a quite patent allusion to the premier of the new Italy (Example 1).

With a subtly provocative intention, Respighi made a step backwards too, using the already obsolete label of melodrama for *La fiamma* (1931–1933; libretto by Claudio Guastalla), from *Anne Pedersdotter* (1906) by the Norwegian Hans Wiers-Jennsen, but in the new setting of 7th-century Ravenna. The score moves away from the polyphonic complexities and the timbre chromatisms of Respighi's orchestra, simplifying itself to the advantage of a melodic expansion and of a style that does not disdain the most stereotyped resources of tradition (accompanying formulas in arpeggiated quadruplets, or in triplets). The use of thematic material capable of alluring the listeners is significant as well, being reminiscent of the emotional meaning implied by so many quotations freely reinvented: on the one hand, they allude to Monteverdi's recitative (Example 2); on the other hand, to the overflowing vocal phrasing of much romantic and post-romantic opera (Donizetti, Verdi, Ponchielli), whose structure of closed musical numbers is used again. It is certainly a carefully devised product, although in an unmistakably *rétro* taste, almost an explanatory essay meant to hush

13 Marco Ramperti, review of *Nerone* (*La Stampa*), now reprinted in: Mario Morini, »Per la storia delle opere. Carteggi, documenti, cronache«, in: *Pietro Mascagni*, ed. by Mario Morini, vol. 1, Milano 1964, p. 425–426: »questo Nerone, canterino grondante sangue, mentecatto con cetra al collo, istrione senza gloria e assassino senza scuse«.

14 Report of an anonymous informer, 31.3.1934 (Rome, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno Dir. Gen. P.S. Div. Polizia politica fasc. Malipiero G.F.): »Il Duce si sarebbe compiaciuto col pubblico che protestava, invidiandone la possibilità di fischiare, trovando anzi che gli spettatori furono anche troppo vivaci nelle loro opposizioni.« (The Duce is reported to have been pleased with the protesting audience, envious of their possibility of booing and hissing in disapproval; he even thought the audience were too weak in expressing their dissent.)

*Tutti*¹⁾

Soprano
Contralto
(Coro) *Tenore*
Bassi

Al - me sol curru m'itido diem qui Promiset celas aliu

Al - me sol curru m'itido diem qui Promiset celas aliu

Al - me sol curru m'itido diem qui Promiset celas a -

(1995)

Mestoso, ma non troppo ritenuiti

1) Sulla scena non ci saranno donne, perciò i soprani e i contralti canteranno dietro le quinte o in orchestra.

Coro

sque etidem nasceris, possis nihil urbe Ro — ma

sque etidem nasceris, possis nihil urbe Ro — ma

lius — sque et i-dem nasceris, possis nihil urbe Ro

(2000)

— 164 —

Example 1: Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare*. *Dramma musicale in 3 atti e 7 quadri* da Shakespeare. Libera traduzione e riduzione di Gian Francesco Malipiero. Riduzione per pianoforte e canto, Milano: Edizione Ricordi 1935, PN 123509, p. 164–165.

Handwritten musical score for a vocal ensemble, featuring lyrics in Latin and Italian. The score includes vocal parts with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "visere ma-ius. Vosque veraces ceci-", "nisse, Par-cae, Quod semel dictum stabilis per aevum Terminus servet,", and "ceci- nisse, Parcae, Quod semel dictum stabi- lis per aevum Terminus servet,". The score is marked with "Coro" and "2005".

the alarming rumours of the crisis of opera. Having put useless experimentalisms aside, Italian opera – Respighi seemed to say – would still be able to meet the expectations of the audience, if only it would go over the most significant phases of operatic tradition from the 17th up to the 19th century.

201

Silvana

123 Molto lento ♩=66

Dol-ce la mor-te, mentre ancor le ve-ne tremano tut-te del gio-

-i-to be-ne... Fa ch'io muo-ia così, mentre mi cin-gi

con le tue du-re brac-cia e alla go-la mistrin-

-gi l'appas-sio-na-ta fac-cia... e senti-rai l'esser mio profon-do

allarg.

122746

Example 2: Ottorino Respighi, *La fiamma. Melodramma in tre atti* di Claudio Guastalla (da »The Witch« di G. Wiers Jensen). Riduzione per canto e pianoforte di Luigi Ricci, Milano: Edizione Ricordi 1976, PN 122746, p. 201.

Pizzetti, without yielding too much from the style characteristic of his first operas, with the central role of the recitative and of Gregorian modes (*Fedra*, 1909–1912), allows *Orseolo* (1933–1935) – an opera commissioned by Mussolini – an additional operatic touch (such as intertwining contrasting sequences, unexpected effects, wide choral pages with a sound density reminiscent of Verdi: e.g., *Inno a Venezia*). In 1937, for the film *Scipione l'Africano* directed by Carmine Gallone, Pizzetti would compose *Inno a Roma* for chorus and orchestra, a page inscribed to the Duce and conducted by the author in the presence of Mussolini (on 28th April 1937). The commission to Pizzetti from the Japanese government in 1940 for the Symphony in A, to honor the 2600th anniversary of the foundation of the Empire, is instead to be considered inside the new system of alliances and cultural exchanges, where Italy was on the same side as Germany, Spain and Japan. The list of compositions more or less explicitly involved with the regime is too long to discuss here. What can be pointed out in general is a widespread *aurea mediocritas*, along with a sort of common language, with its typical rhetoric and triumphant attitude.

IV.

If fascist musical policy towards the masses aimed at education, and therefore was subject to restraint and control, festivals instead were less subject to particular conditions, being more exclusive international events, intended for narrow circles of musicians, critics, connoisseurs and for an affluent audience.¹⁵ These occasions began around 1930, promoted and funded by the regime to improve its own image abroad and encourage tourism, at a time of serious economical crisis for the country. Among the most important: the Venice International Music Festival, that opened in September 1930 and hosted the ›Italian‹ début of first-class foreign composers: Zoltán Kodály (Duet for violin and cello, 1930), Darius Milhaud (*La Création du monde*, 1930), Igor Stravinskij (Capriccio for piano and orchestra, conducted by the author, 1934), Alban Berg (the ›Konzertarie‹ *Der Wein*, 1934, cond. Hermann Scherchen), Béla Bartók (*Music for Strings, Percussion and Celesta*, 1937), Arnold Schönberg (Suite op. 29, 1937), Paul Hindemith (*Nobilissima visione*, suite from the ballet, 1938) and many more. It is unnecessary to mention that on that date several of these composers (Berg, Bartók, Hindemith, Schönberg) had already disappeared for some time from the music seasons of Nazi Germany. In addition, it is worth mentioning, as a major attraction, the festival of ›Maggio musicale fiorentino‹, that relied upon high-level performances and innovative stage productions and staging. The Florentine festival presented drama and ballet, symphonic repertoire, and from medieval mystery plays to 20th-century opera (*Volo di notte* by the 36-year-old Luigi Dallapiccola would receive its world première there in 1940). It will be finally mentioned the ›Settimana Musicale Senese‹, established in 1939 by the Accademia Chigiana, and devoted to promoting the knowledge of still unknown composers of the past. Antonio Vivaldi, the author whose music nowadays we all know, was a

15 Fiamma Nicolodi, ›Su alcuni aspetti dei festival tra le due guerre‹, in: *Musica italiana del primo Novecento. ›La Generazione dell'80‹. Atti del Convegno (Firenze 9–11 maggio 1980)*, ed. by Fiamma Nicolodi, Firenze 1981, p. 141–203.

rediscovery of the »Settimane«. Thanks to the festival, a large selection of the Red Priest's scores resurfaced: unknown operas, as well as sacred and instrumental works. The authors of transcriptions and arrangements, mostly composers themselves (therefore more inspired by a stronger instinct to overcome the original sources than the musicologists were), ignored the principles of musical philology (at the time still undeveloped in Italy). They attempted to meet the audience's taste with »modernizing« intentions, sometimes heavily cutting the simple recitatives, sometimes introducing choreographic inserts, some other times anthologically assembling the most beautiful pages of one author.

For some time, fascism welcomed to Italy festivals promoted by other countries. The most important of them was the International Society of Contemporary Music (ISCM) chaired by Edward J. Dent, that organized annual events in which the most diverse tendencies of avant-garde took part, »with no national, racial, political and religious distinction«, as the association bylaws read. In 1924 the Italian section of the Society was founded: the Corporation of New Music (CDNM), created by Casella (director), Malipiero and D'Annunzio. Three sessions would take place in Italy; Mussolini would grant them financial support and his »high patronage«: in Venice (1925), in Siena (1928) and in Florence (1934).

Only a few more years and this peaceful relationship would be shattered. The Ministry of Popular Culture decided to stop financing the festival, on the grounds of Italy's insufficient participation in the events announced for 1939, when the international jury selected only one Italian piece: Dallapiccola's *Tre laudi*. But by this time, as we know, Italy shared the hostilities of Nazi Germany towards an enterprise that had been unpopular for years, because it was accused of being »Kulturbolschewismus« (the Germans had left the Society in 1935).

Engl. translation by Aloma Bardi.

Tatjana Rexroth (Berlin)

Abhängigkeiten und Paradoxien im Verhältnis zwischen Musik und Politik

Wenn man über die russische bzw. die sowjetische Musik des 20. Jahrhunderts spricht, orientiert man sich stets an einer Gliederung der sowjetischen Epoche seit 1917 in drei Abschnitte. Die erste Zeitphase sind die 1920er Jahre, die bewegenden und bewegten Jahre eines neuen gesellschaftlichen Aufbaus, verbunden mit der ersten russischen Avantgardebewegung, die auch die Musik betrifft. Die zweite Phase sind die beiden Jahrzehnte von 1930 bis 1950. Sie sind geprägt durch die rigorose Politik und Ideologisierung aller Lebensbereiche durch Stalin. Es ist die Zeit der großen Komponisten Sergej Prokof'ev und Dmitrij

Šostakovič und deren Auseinandersetzungen mit der offiziellen staatlichen Kunstdoktrin. Die dritte Phase betrifft das Jahrzehnt von 1970 bis 1980. Sie ist geknüpft an das Auftreten der drei Komponisten Alfred Schnittke, Ėdison Denisov und Sofija Gubajdulina. Die Zeiträume dazwischen, aber auch bestimmte Bewegungen innerhalb dieser drei Perioden werden gerne übergangen, sind offensichtlich in ihren Erscheinungsformen auch weniger bekannt und werden folglich als weniger wichtig und interessant angesehen.

Dazu ist zunächst zu sagen, dass die gesamte Entwicklung der russischen Musik des 20. Jahrhunderts eng und zwingend an die politischen Prozesse in der Sowjetunion gebunden ist. Das schließt allerdings nicht aus, dass die Kunst und eben auch die Musik eine besondere Stellung behauptet hat, und diese leitet sich ab aus der mehr oder weniger latenten und offenen Bindung an die geistige Tradition des 19. Jahrhunderts, jene Zeit, welche man in Russland das ›Goldene Zeitalter‹ nennt. Aus diesem Rückbezug auf die Tradition gewinnt man die letzte und gleichsam legale Möglichkeit einer künstlerischen Haltung, die sich zu individuell-subjektivem Ausdruck bekennt und gleichzeitig zutiefst einem sozialen Engagement verbunden ist. Beinhaltete diese geistige Tradition des 19. Jahrhunderts doch geradezu grundsätzlich eine starke soziale und auch gesellschaftskritische Ausrichtung, man denke nur an Fëdor Dostoevskij und Lev Tolstoj.

In dem Maße nun, in dem die Russische Kirche aus dem öffentlichen Leben verbannt und die Gesellschaft einem rigorosen Säkularisationsprozess unterworfen wurde, und in dem Maße, in dem privat und individuell geprägte gesellschaftliche Gruppierungen und Institutionen, welche in den westlichen Demokratien die tragenden Pfeiler gesellschaftlicher Willensbildung und Willensbekundung darstellten, zerstört wurden, gewann die Kunst eine Art Stellvertreterrolle und auch entsprechende Aufgabe. Sie nimmt tatsächlich Züge und Funktion einer Religion an und genießt folglich auch bei den Menschen, die ihr in der Lebenspraxis eher fernstehen, ein überaus hohes Ansehen.

Dabei allerdings war ein gewichtiges Problem kaum zu übersehen, das nämlich äußerer Schwäche. Und dies rührte daher, dass sich die sowjetische Gesellschaft im Zuge der stalinistischen Politik in eine absolut geschlossene Gesellschaft wandelte. Die Impulse von außen blieben aus, sie wurden unterbunden. Der kulturelle Austausch mit westlichen Ländern, in den 1920er Jahren intensiv und rege gepflegt, tendierte gegen Null – mit der Folge, dass die russische Kultur zu einer Art Lagune wurde, die nur mehr aus eigenen Ressourcen lebte. Diese degenerative Entwicklung nutzte die Politik: Im Sinne der sozialistischen Kunst- und Musikideologie wurde 1932 der Komponistenverband gegründet, dem als Institution die Aufgabe zugedacht war, die künstlerische Produktion zu kontrollieren und zu steuern. Dazu formulierte man drei einfache Postulate: Ideengehalt, Volkstümlichkeit, Realismus. Aus deren Befolgung erwartete man sich eine Erneuerung der Kunst.

Doch dabei verfiel man einem eigenartigen, typisch russischen Paradox: Ebenso nämlich wie die verbannten ›Volksleute‹ und die emigrierten ›Weißen Generäle‹ im Stalinismus die Wiedergeburt zaristischer Machtentfaltung und -ausübung sahen, so waren die drei ideologischen Postulate eigentlich nichts anderes als ein übertriebener, den Entwicklungskontext missachtender Aufguss alten, traditionellen Ideengutes aus dem 19. Jahrhundert.

Entscheidend dabei aber war, dass in dieser Zeitphase der ideologischen Gängelung, die politisch zunächst durch Krieg und dann durch politische Abgrenzung und gleichzeitig im

eigenen Herrschaftsbereich durch den Ausbau der Machtstrukturen gekennzeichnet war, nur mehr bei den großen Künstlern eine ernstzunehmende Reaktion auf die Verhältnisse und Zumutungen erwartet werden konnte. Und diese Reaktion bestand im wesentlichen, wie insbesondere durch das Spätwerk Šostakovičs dokumentiert wird, in einer Art innerer Emigration, die freilich auch künstlerische Zugeständnisse an die offiziellen kulturpolitischen Forderungen nicht ausschloss.

Ungeachtet dieser dunklen Zeitverhältnisse, die viele Künstler in die Einsamkeit und Isolation führte – besonders nach dem Parteitagebeschluss von 1948 mit den deutlichen Angriffen auf Formalismus, Kosmopolitismus, westliche Dekadenz, Jazz, Neue und Alte Musik – wuchs eine neue Generation von Komponisten heran, die sich nur wenige Jahre später dann deutlich und laut zu Wort meldete. Diese Generation verkörperte eine neue Form von russischer Avantgarde, die an vorderster Stelle durch Andrej Volkonskij (geb. 1933) vertreten wurde.

1953, im Todesjahr von Stalin und Prokof'ev, komponierte Volkonskij sein *Konzert für Orchester*, ein neoklassizistisches Werk, das dem Komponisten sofort den Titel eines Erneuerers einbrachte. Dazu muss man berücksichtigen, dass damals in Russland neoklassische Stilkonzeptionen etwas völlig Neues darstellten. Zugleich nahm Volkonskij mit diesem Stilkonzept Bezug auf Stravinskij, was besagt, dass er sich mit diesem Werk, welches sich gegen die ideologischen Maßgaben richtete, zugleich in eine Traditionslinie einordnete, die seit den 20er Jahren von prägender Bedeutung für die europäische Musikszene war.

Noch einen Schritt weiter ging Volkonskij vier Jahre später, 1957, ein Jahr nach der antistalinistischen Rede von Nikita Chruščëv, die eine Tauwetterperiode einleitete, und in der Folge der bedeutsamen Wirkungen, die von der polnischen Avantgarde damals ausgingen. Volkonskij komponierte ein viersätziges Klavierwerk, dem er den Titel *Musica stricta* gab. Er hat diese Komposition für die legendäre russische Pianistin Marija Judina geschrieben, die ihre Kunst nicht nur der klassischen Tradition widmete, sondern auch zahlreiche junge Komponisten aktiv unterstützte. Diesem Werk kommt für die russisch-sowjetische Musik eine große historische Bedeutung zu. Es ist die erste Komposition, die teilweise in der Technik der Dodekaphonie geschrieben ist. Der Komponist benutzt die Reihentechnik allerdings im Sinne einer eher intuitiven Manier; dadurch gewinnt seine Musik eine eigenständige Qualität, die sie wiederum abgrenzt gegenüber dem Vorwurf der Imitation westlicher Methoden und Systeme. Volkonskij hat später den freien Umgang mit der Zwölftontechnik besonders hervorgehoben. Mit *Musica stricta* war die russische Avantgarde geboren.

Demgegenüber gewinnt die Tatsache wiederum besondere Bedeutung, dass damals offensichtlich niemand aus den Reihen der staatlichen Kontrolleure und ideologischen Kulturwächter das neue Potenzial, das diese *Musica stricta* enthielt, wahrnahm oder wahrnehmen wollte. Der Komponist selbst bemerkte dazu später: »Zunächst hat niemand wirklich verstanden, was das Besondere und Neue in dieser Musik gewesen ist, und noch mehrere Jahre lang hat man meine Musik weiter gespielt, ohne dass Einwände gekommen wären.« Dieses Phänomen verdient besondere Beachtung. Hier liegt der Fall vor, dass unter dem Dach einer streng kontrollierten und ideologisch permanent indoktrinierten Gesellschaft, wie durch einen Zufall hervorgerufen, sich eine ganz neue Strömung bildet und neben dem offiziellen Szenarium, das letztendlich die ›alten‹ Kontrahenten – Dmitrij Šostakovič, Nikolaj

Mjaskovskij, Aram Chačaturjan u. a. – im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen sieht, sich ein neues Kraftfeld etabliert. Diese russische Avantgarde wird in den Folgejahren durch Nikolaj Karetnikov, Edison Denisov, Alfred Schnittke, durch Sofija Gubajdulina und Valentin Sil'vestrov vertreten, und dies in der konkreten Ausprägung so vielfältig und gleichzeitig so dynamisch, dass eine Eindämmung schwer zu betreiben war.

Diese Bewegung hat in Russland nicht nur eine künstlerische Bedeutung, sondern markiert entscheidend die Befreiung von dem ideologischen Druck, den das realsozialistische System ausübte. Um mit Jurij Cholopov zu sprechen: »Avantgarde in Russland ist entstanden in und aus der Atmosphäre des Kampfes gegen Avantgarde«¹, doch gegen eine Avantgarde, die eigentlich gar keine mehr war, die man nicht an musikalischen Phänomenen festmachte, sondern vielmehr an repräsentativen Persönlichkeiten, die man gleichsam seit Jahren als »Gegner« des Systems im Visier hatte.

Die musikalische Kultur der 1950er und 1960er Jahre in Russland besteht in erheblichem Maße in der aktiven Auseinandersetzung der Musiker mit den Verhältnissen, wie sie durch die politischen Maßregelungen vorgegeben waren. Die geistige Atmosphäre war bedrückend. Man brauchte viel Kraft, um darin zu überleben, weil man sich in seinem Handeln immer kontrolliert fühlen musste und gestört sah. Man empfindet sich als »Opfer«, man »leidet« unter den Verhältnissen. Doch genau dies hat in der öffentlichen Resonanz zur Folge, dass solche Kunst als geistiges Phänomen begriffen wird. Dieses Phänomen des Geistigen ist stets präsent in der Kunst, der das Leiden an den bedrückenden Verhältnissen, an den Beschneidungen der Freiheit und Würde des Menschen eingeschrieben ist. Das Geistige ist eine wesentliche Dimension der künstlerischen Mentalität und wird auch, weil es eine Tradition hat und lebensphilosophisch begründet ist, von der kulturell aktiven und interessierten Öffentlichkeit entsprechend gewünscht und gefordert.

Die Eigenart der russischen Philosophie, ihr Zentrum, ist nicht die Offenbarung einer abstrakten, intellektuell zugänglichen Wahrheit, sondern einer Wahrheit, die als Wegweiser für das Leben dient (Aleksej Losev). Als Tradition reicht dies weit ins 19. Jahrhundert zurück, man denke z. B. an Nikolaj Gogol', Dostoevskij oder Tolstoj: Deren Literatur ist lebensnahe und lebensbezogene Philosophie. Auch von der Musik erwartete man diese lebensbezogene Botschaft.

Der kurze Moment der Tauwetterperiode in den 1960er Jahren brachte etwas frische Luft in das kulturelle Klima der Sowjetunion. Hoffnungen wurden geweckt, aber auch wieder zunichte gemacht. Und doch bedeuteten Kunst und Kultur die fast einzigen Möglichkeiten für Russland, mit der Welt draußen und eben auch dem Westen in Kontakt zu kommen. Wir wissen, dass es zu bedeutenden Konzertreisen russischer Künstler in den Westen kam, dass manche Künstler Russlands den politischen Druck in der Heimat nicht länger aushalten mochten und in den Westen emigrierten. Im Kontext dieser Entwicklung spielten Volkonskij und Edison Denisov als führende Vertreter einer russischen Avantgarde eine bedeutende Rolle. Sie förderten unter den ihnen nahe stehenden und sich ihnen an-

1 Jurij Cholopov, »Sowjetische Musik vor der »Perestroika« und »Perestroika« in der sowjetischen Musik«, in: *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*, hrsg. von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber 1990, S. 19–38, hier: S. 23.

schließenden Komponisten und Musikern die nonkonformistische Haltung und ein alternatives Bewusstsein, und sie versorgten die Kollegen mit Neuigkeiten aus dem Westen.

Am 30. November 1964 wurde das Werk *Solnce inkov* (Die Sonne des Inkas) für Sopran und elf Instrumentalisten auf Gedichte der chilenischen Dichterin Gabriela Mistral von Edison Denisov in Leningrad unter der Leitung von Gennadij Roždestvenskij uraufgeführt. Dessen Erinnerungen zufolge zog diese Uraufführung ein ungewöhnlich starkes öffentliches Interesse auf sich und war ein ungeheurer Erfolg. Die Folgeaufführung stand unter Polizeikontrolle, weil man unter Umständen Reaktionen befürchtete, deren Dynamik gefährlich erschien. Das Ereignis ist deshalb so auffällig, weil es sich um ein unbekanntes Werk eines unbekannten, aus Sibirien stammenden Komponisten handelte, und dies im konservativen Leningrad. Gemessen an den kulturellen Traditionen in dieser Stadt, erschien dieses Ereignis als ein Paradoxon.

Im Sommer 1965 wurde dasselbe Werk im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse unter Bruno Maderna aufgeführt. Die Aufführung hatte demonstrativen Charakter, denn man feierte das Werk von Denisov als erste serielle Komposition eines russischen Komponisten. Ein Jahr später schrieb Denisov für die italienische Zeitschrift *Il contemporaneo* einen Artikel mit dem Titel »Die neue Technik ist keine Mode«. Darin heißt es: »Die junge Generation von sowjetischen Komponisten hat sich der neuen Technik (der seriellen Technik) nicht als einer Modeerscheinung zugewandt, sondern deswegen, weil das tonale System als Rahmen zu eng geworden ist für die künstlerische Bearbeitung der neuen Ideen, die das Leben uns heute vorstellt.«² Denisov nennt in diesem Artikel auch die Namen der Komponistenkollegen, die er der russischen Avantgardebewegung zuordnet: Andrej Volkonskij, Alemdar Karamanov, Sergej Slonimskij, Boris Tiščenko, Arvo Pärt, Sofija Gubajdulina, Nikolaj Karetnikov, Valentin Sil'vestrov, Rodion Ščedrin.

Der ukrainische Komponist Valentin Sil'vestrov antwortete darauf, ihm scheine, dass mit dem Artikel der Aufbruch zu einer neuen sowjetischen Musik markiert sei.³ Zusätzlich und gleichzeitig im Gegensatz zu Moskau und Leningrad gewannen provinzielle Städte und Provinzen an Bedeutung. Dort entwickelten sich alternative Haltungen und Positionen: in der Ukraine Valentin Sil'vestrov, Leonid Grabovskij, Vitali Godslatzki; in Georgien Gija Kancheli; in Armenien Avet Terterjan und Tigran Mansurjan; in Litauen Osvaldas Balakauskas und Bronius Kutavičius.

Eines der wichtigsten Merkmale der Musik vom Ende der 1960er Jahre bis in die 1970er Jahre hinein waren Polystilistik und die Nutzung von Collage und Zitat. Wichtige Werke waren die 2. Symphonie von Arvo Pärt (1966) und *Quasi una Sonata* oder die 2. Sonate für Violine und Klavier (1968) von Alfred Schnittke. Erstmals verbindet Schnittke darin Musikelemente verschiedener Stilepochen miteinander. Seit 1971 gilt dafür der von ihm selbst geprägte Gattungsbegriff »Polystilistik«, eine Reaktion auf manche Sterilität der seriellen Musik der 50er und 60er Jahre. Zusammen mit Polystilistik kamen auch die Um-

2 Edison Denisov, »Le tecniche nuove non sono una moda«, in: *Il contemporaneo/Rinascita* 8 (August 1966), Übers. von der Verfasserin.

3 Brief Denisovs an Sil'vestrov vom 28.9.1966, zitiert in: Jurij Cholopov und Valeria Tsenova, *Edison Denisov. The Russian Voice in European New Music*, Berlin 2002, S. 25.

wandlungen verschiedener Neo-Richtungen – Neoklassizismus, Neobarock, Neoromantik (Schnittke, Šut', Ekimovskij). »Die eingetretene Krise eines einheitlichen künstlerischen Bewußtseins, die bis zur Spaltung der Persönlichkeit reichte, die ungewöhnlich erleichterte Möglichkeit, gleichzeitig in weit auseinanderliegenden Stilepochen zu existieren, fördert die kompositorische Arbeit mit stilistisch fremdem, bisweilen unvereinbar scheinendem Material.«⁴ Eine Reihe junger sowjetischer Komponisten hat seit der Zeit der Stagnation der Brežnev-Ära, d. h. seit etwa 1968, einen eigenen alternativen Weg in der Musik gesucht.

Die offizielle Kritik hatte stets alles getan, um diese Komponisten als unbotmäßig abzustempeln und sie aus dem öffentlichen Musikleben auszugrenzen. Verzerrende, ja vulgäre Rezensionen der Musik von Vladislav Šut' und Viktor Ekimovskij, Schmähungen der Werke von Elena Firsova und Dmitrij Smirnov auf einer Plenartagung des Allunions-Komponistenverbands im Jahre 1979, völliges Schweigen über die Stücke von Aleksandr Vustin, Vladimir Tarnopol'skij und Nikolaj Korndorf – das war die kulturpolitische Atmosphäre, in der die Betroffenen arbeiten mussten.

Die 1970er Jahre waren für diese Komponisten in mehr als einer Hinsicht bedeutsam. Sie befanden sich altersmäßig in dem Stadium, in dem die schöpferische Entwicklung eines Komponisten in eine entscheidende Phase tritt. Es ist die Altersphase zwischen zwanzig und dreißig, die Zeit der abschließenden Ausbildung am Konservatorium. Damals – und das trifft auch heute noch zu – war der Unterricht bei einigen Lehrern sehr konservativ geprägt. Auch neue westliche Musik war nach 1968 schlagartig in Misskredit geraten. Ein Artikel von Édison Denisov über Dodekaphonie und die Aufsätze von Jurij Cholopov über die Harmonielehre in der Neuen Musik konnten nur unter größten Schwierigkeiten erscheinen. Denisov und Cholopov zählten in jener Zeit zu denjenigen, die sich zur Neuen Musik bekannten und ihre Meinungen auch mutig vertraten, selbst wenn sie damit dem orthodox-konservativen Musikverständnis über Form und Inhalt zeitgenössischer Musik zuwiderliefen. Denisov hatte seit etlichen Jahren eine Dozentur für Instrumentation am Moskauer Konservatorium inne. Obwohl ihm das Kompositionsfach verwehrt blieb, gab er auch in schwieriger Zeit seinen Studenten Gelegenheit, in kleinem Kreis westliche Musik zu hören und den einen oder anderen westlichen Komponisten sogar persönlich kennenzulernen.

Selten genug konnten einige junge Musiker damals im Moskauer Komponistenverband Kassetten mit Musik von Alfred Schnittke, Sofija Gubajdulina, Andrej Volkonskij, Arvo Pärt und Édison Denisov abspielen oder auch interne Konzerte mit deren Werken veranstalten. Wenn es dazu kam, war der Saal wegen des Hungers nach neuer, unkonventioneller Musik stets überfüllt. Diese Konzerte spielten eine wichtige Rolle in der persönlichen Entwicklung der jungen Komponisten. Da westliche Musik nicht zur Aufführung gelangte, wurde das Schaffen der eigenen älteren Komponistengeneration, die sich mit ihren neuen und nonkonformistischen Kompositionsexperimenten demonstrativ gegen die offizielle Doktrin richtete, in den Rang einer Offenbarung gehoben. Gerade weil diese Musik den Anspruch erhob, unpolitisch zu sein, was für sowjetische Verhältnisse ein Novum war, wurde sie als Politikum interpretiert und stilisiert und galt bei Anhängern wie Gegnern

4 Cholopov, »Sowjetische Musik vor der ›Perestroika‹ und ›Perestroika‹ in der sowjetischen Musik«, S. 29.

als hochbrisant. Für nicht wenige junge Komponisten war dies schon ein hinreichender Grund, dieser Generation nachzueifern. Dies erklärt vieles an Ähnlichkeiten und Parallelen in der Musik beider Generationen: So lehnten sich etwa Smirnov, Firsova und Pavlenko an Denisov, Korndorf und Martynov an Pärt, Vustin sowie Šut' an Gubajdulina und Tarnopol'skij an Schnittke an.

Diese Komponisten versammelten sich 1990 in Moskau und gründeten eine Assoziation für moderne Musik. Der Name bezieht sich auf eine Vereinigung, der in den 1920er Jahren namhafte sowjetische Komponisten angehört hatten und die dann 1931 aufgelöst worden war. Komponisten verschiedener Generationen fanden sich in ihr zusammen. Zu den ältesten zählten Sofija Gubajdulina (geb. 1931), Leonid Grabovskij (1935), Vladislav Šut' (1941), Aleksandr Vustin (1943) und Faradž Karaev (1943). Die mittlere Generation wurde durch Nikolaj Korndorf (1947–2001), Viktor Ekimovskij (1947), Vasilij Lobanov (1947), Dmitrij Smirnov (1948) und Elena Firsova (1950) vertreten, und zu den Jüngeren gehörten Aleksandr Raskatov (1953), Jurij Kasparov (1955) und Vladimir Tarnopol'skij (1955).

Viele Komponisten fühlten sich der Assoziation und ihren Zielsetzungen eng verbunden, so Alfred Schnittke, Valentin Sil'vestrov und Aleksandr Knajfel'. Vorsitzender der Assoziation war Edison Denisov. In seiner Person kristallisierte sich das Programm der Vereinigung: Orientierung an unkonventionellen künstlerischen Konzeptionen und Zielsetzungen, Information über alle wichtigen nationalen und internationalen Tendenzen und Errungenschaften, Veröffentlichung herausragender kompositorischer Arbeiten der russischen Kollegen im In- und Ausland sowie Herstellung und Festigung von Kontakten zu internationalen Organisationen.

Besondere Beachtung verdient die Tatsache, dass nicht eine bestimmte Ästhetik darüber entschied, wer zur Assoziation zählte und ihr nahe stand. Die Haltung war das Entscheidende, welche über Generationen- und Nationalitätengrenzen hinweg die Komponisten der Assoziation miteinander verbindet.

Die Gründung der Assoziation war ein Spiegel der Perestroika. Damit verbanden sich neue Perspektiven; es kam zu vielfältigen Kontaktaufnahmen mit den westlichen Kulturen. Die moderne russische Musik kam aus den Katakomben heraus und gab sofort enorme Impulse mit erheblichen Auswirkungen in allen Bereichen des kulturellen Lebens im Lande.

Agustí Bruach (Regensburg)

Der spanische Faschismus/Francismus

Offizielle Musik und Einzelwege im totalitären Spanien

Hasta aquí lo que pudo saberse. Luego fue el furor y el estruendo, la turbamulta y el caos de las convulsiones colectivas.

Alejo Carpentier
El siglo de las luces

I. Zur Antinomie Musik – Totalitarismus im faschistischen Spanien: Einige systematische Vorüberlegungen

Die aktuelle spanische Musikwissenschaft hat sich mit der Musik und den Musikern während der faschistischen Periode (1939–1975) aus einer systematisch-methodischen Perspektive noch nicht gründlich beschäftigt. Die meisten bislang veröffentlichten Studien gehen kaum über die bloße Beschreibung von Fakten oder Untersuchungen über Einzelkomponisten hinaus¹, wobei die ersten Jahre bis ungefähr 1955 zugunsten der Rezeption der europäischen Avantgarden ab den 60er Jahren etwas vernachlässigt und lapidar als uninteressanter eingestuft werden.² Während zur Sozialgeschichte, zur Literatur oder zu anderen Erscheinungen des öffentlichen Lebens seit sehr langer Zeit in Ländern wie Frankreich, Großbritannien oder den USA eine rege, sehr fruchtbare Hispanistentradition besteht, die sich öfters aus verschiedenen Blickwinkeln mit dem Spanischen Bürgerkrieg und seinen Protagonisten beschäftigt hat, bleibt die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Phänomen in diesen Jahren sogar deutlich hinter dem zurück, was etwa im Vergleich zu den anderen historischen Epochen zu erwarten gewesen wäre. Zum fehlenden Konsensspielraum kann eventuell die oft direkte Beteiligung der Komponisten, Musikwissenschaftler und -kritiker am damaligen offiziellen Leben beigetragen haben, obwohl dieser Hintergrund heute überwunden sein dürfte. Dazu kommt die Tendenz der ab Mitte der 70er Jahre entstandenen Geschichtsschreibung, bei den kulturellen Projekten der Zweiten Spanischen Republik ohne jede Überlegung die manchmal durchaus autoritären und manipulatorischen Züge dieser Politik nach sowjetischem Vorbild³ zu unterstreichen. Die extrem polarisierende Meinungsbildung, welche die Ereignisse im Spanien dieser Zeit so oft ausgelöst und mitgeprägt hat, ist dementsprechend bei der Frage des Bruches zwischen der republikanischen und der faschistischen Periode noch entscheidend für die Bewertung, was nach den

1 Vgl. Literatur zu Ángel Medina, Art. »Spanien, V, 3–5«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1680.

2 Tomás Marco, »Los años cuarenta«, in: *España en la música de Occidente* [Kgr. Ber. Salamanca 1985], hrsg. von Emilio Casares Rodicio u. a., Madrid 1987, Bd. 2, S. 399–411.

3 Vgl. Fußnote 10.

tragischen Ereignissen um den Putsch Francos als verloren gegangen und was als erhalten geblieben betrachtet wird. Dabei ist nicht zu übersehen, wie manche Komponisten, die sich schon vor 1939 auf politischer Ebene engagierten, danach nicht nur in ihrer Heimat blieben, sondern auch nach wenigen Jahren das musikalische Leben wieder in mehr oder weniger konfliktlosem Einklang mit den Behörden weiter mitgestalteten. In der Tat war die Kontrolle über die Musik in ihren verschiedenen Erscheinungen für die Politik ab April 1939 zunächst einmal nebensächlich, während der Anfang des Zweiten Weltkrieges den Aufbau eines auf sozialem und moralischem Gebiet komplett zerstörten Landes entscheidend erschwerte.

Eine Beschreibung der musikalischen Ereignisse dieser 40 Jahre Diktatur wäre aus dieser Sicht ohne jede Anknüpfung an die Kulturpolitik der Zweiten Spanischen Republik unvollständig.⁴ Manche Vorsätze bleiben bei geänderter politischer Couleur erhalten. Aus den ehemaligen Regionalismen wird ab Mitte der vierziger Jahre ein stark zentralisierter Nationalismus mit neoklassizistischen Zügen, bei dem der Versuch unternommen wird, die angeblich typisch spanischen Merkmale zu vereinheitlichen. Das Pendant französisch-deutscher Musik als Einflussquelle bleibt im Prinzip und mit unterschiedlichen Facetten erhalten, wobei jedoch die Grenze für die Rezeption der Neuen Musik bis Mitte der fünfziger Jahre geschlossen bleibt. Beispielhaft für die Übernahme vorhandener Symbole in genau entgegengesetzter Bedeutung durch den faschistischen Totalitarismus in Spanien ist die progermanische Haltung aus politischen Gründen während des Zweiten Weltkrieges, welche nicht nur die Aufführung Wagnerscher Opern insbesondere in Barcelona ermöglichte, sondern auch die relativ frühe Rezeption der Kompositionen von Richard Strauss. Hierzu ist aber darauf hinzuweisen, dass gerade in Katalonien die Wagner-Opern als musikalische Quelle für die Ende des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Arbeiterbewegungen mit stark links-regionalistischem Inhalt entstandenen Chöre gegolten hatten. Ferner wurden die genannten Symbole überwiegend aus ökonomischen Gründen von der Bourgeoisie aus Barcelona auch als Differenzierungsmerkmal gegenüber dem Madrider Zentralismus übernommen. So haben sich innerhalb weniger Jahrzehnte die verschiedensten sozialen Schichten unterschiedlichster politischer Orientierung der gleichen Musik bedient, um ihrer Ideologie ein musikalisches Gesicht zu verleihen.

Dennoch ist es auf dem Gebiet der ernsten Musik besonders schwer, die Werke eines Komponisten in all ihren Facetten als ideelle, wörtliche Umsetzung der offiziellen musikalischen Richtlinien zu identifizieren. Sicherlich gibt es insbesondere bei der Musik Joaquín Rodrigos Züge nach dem Schema des *Concierto de Aranjuez* (uraufgeführt 1940 in Madrid), die in seinen späteren Werken weiter vorkommen und als Ausdruck dieser doktrinären musikalischen Nationalidentität sofort anerkannt wurden bzw. von denen ausgehend letztere weiter fixiert werden konnte. Seine Rückkehr nach Spanien 1939 unmittelbar nach dem Krieg

4 »Sería una tentación legítima describir los años cuarenta de la música española partiendo de ellos mismos, casi sin antecedentes. Y lo sería porque una situación que surge de una larga y sangrienta guerra civil tiene suficientes distintivos por sí misma. Pero ni siquiera un millón de muertos o el paso brusco de una democracia popular a una férrea dictadura anulan por completo las constantes inmediatas de un pueblo. Por eso, no hay más remedio que hacer referencias a la situación anterior, esto es, a la II República y a la guerra civil«. Tomás Marco, »Los años cuarenta«, S. 399.

und die häufigen offiziellen Ehrungen, die darauf folgten – unter ihnen eine Manuel-de-Falla-Professur an der Madrider Universität 1947 als weiterer Manipulationsversuch des ein paar Monate zuvor in Argentinien gestorbenen Komponisten, der als am stärksten internationale Figur der damaligen spanischen Musikszene betrachtet werden kann –, sind natürlich nicht zu übersehen und entsprechend einzuordnen. Rodrigo wurde auch sehr schnell von der damaligen Musikwissenschaft des Regimes zur Galionsfigur gekürt und in dieser Rolle später mehrfach bestätigt.⁵ Dennoch ist seine musikalische Ästhetik von der spanischen folkloristischen Tradition weit entfernt und steht, was die Instrumentierung und melodische Einfachheit anbelangt, der französischen Schule um die Nachfolge Paul Dukas' näher. Vielmehr geht es dem Komponisten darum, ein idealisiertes spanisches Ambiente zu schaffen, bei dem sowohl die Topoi der spanischen Gärten als auch bestimmte Rollen der klassischen spanischen Literatur bewusst zu diesem Zweck übernommen werden. Aber gerade diese Merkmale tragen bei der Musik Rodrigos durch ihre Parallelen zur Unterhaltungsmusik zu ihrer eigenen stilistischen Stagnation bei.

So erscheint aus heutiger Sicht die Gestaltung einer totalitären musikalischen Weltanschauung im faschistischen Spanien nach 1939 als eine deutlich vom Zufall der historischen Ereignisse beladene Kategorie, wobei sich das Regime durch seine Farblosigkeit und sein aposteriorisches Denken eindeutig von anderen Diktaturen etwa im Nazi-Deutschland oder in den kommunistischen osteuropäischen Ländern unterschied. Die Fähigkeit der damaligen Behörden einschließlich Francos, sich an jeden neuen politischen Kontext in der Außenpolitik anzupassen und besonders vorsichtig, ja sogar zögerlich auf jede Änderung dieses Kontexts zu reagieren, trug entscheidend zur langen Dauer des politischen Systems von fast vierzig Jahren bei. Im Einklang damit erscheint das Musikleben Spaniens von 1939 bis 1975 wie ein Kontinuum ohne entscheidende Frakturen auf offizieller Kulturebene, in dem zunächst wenige freie differenzierte Räume entstanden. Genauer betrachtet, kann man aber, auch in engem Zusammenhang mit dem sozialen und finanziellen Geschehen, die totalitäre Periode in mindestens drei Momente untergliedern, während derer sich die Vorstellung der Bevölkerung, unter einer Diktatur zu leben, allmählich und nicht zuletzt als Konsequenz einer schon über zwanzig Jahre andauernden doktrinären Bildung, welche eine ganze Generation mitgeprägt hatte, im Rahmen einer Scheinfreiheit abzuschwächen schien. Dies geschah jedenfalls zu Gunsten einer Vielfalt von Privatinitiativen, die gelegentlich vom Regime auf offizieller Ebene hervorgehoben wurden, jedoch im Kern schon die spätere kulturelle Entwicklung des Landes nach 1975 potentiell beinhalten.

II. Musik und Ideologie: Vom Niedergang der Zweiten Republik bis zum Sieg des Totalitarismus 1936–1939

Die Zweite Spanische Republik (1931–1939) mit all ihren Verfehlungen und oft chaotischen sozialen Zuständen ermöglichte zum ersten Mal in der spanischen Geschichte den Einstieg und das Engagement der Künstler verschiedener Disziplinen auf kulturpolitischer Ebene. Sie durften sogar des Öfteren als Regierungsberater die politische Zielrichtung mitbestim-

5 Federico Sopeña, *Joaquín Rodrigo* [1946], Madrid ²1970.

men und mitprägen. Auf der anderen Seite war auch die Regierung der Republik diejenige, die – zum ersten Mal in Spanien – eine konsequente, ziemlich anspruchsvolle Kultur- und Musikpolitik im Rahmen einer neuen Gesetzgebung umgesetzt hatte. Die 1931 erfolgte Gründung der Junta Nacional de Música y Teatro Líricos, in der unter anderen die Komponisten Oscar Esplá, Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina und Ernesto Halffter sowie der Musikkritiker Adolfo Salazar mitwirkten, stellte die Weichen für die verschiedenen Dekrete, die unter der Federführung des Schriftstellers und damaligen Präsidenten der Zweiten Republik Manuel Azaña im musikalischen Bereich erlassen wurden. Gleichzeitig ist darauf hinzuweisen, inwieweit die quasi einzigartige Zusammenarbeit mehrerer Intellektueller und Künstler nicht nur durch rein außermusikalische Interessen, sondern auch durch die Zuspitzung interner Probleme allmählich erschwert wurde⁶ – bis hin zur kompletten Unterbrechung ihrer Aktivitäten beim Ausbruch des Bürgerkrieges und der anschließenden mehr oder weniger zu Recht erfolgten Identifizierung ihrer Mitglieder mit einer der Bürgerkriegsparteien.

Parallel dazu entwickelte sich, teilweise im Rahmen der Madrider Residencia de Estudiantes, die ›Generación del 27‹ auch im musikalischen Bereich. Während sie von der Geschichtsschreibung zu oft auf ihre experimentelle Facette reduziert wird, unter deren Dach die ersten künstlerischen Versuche von Luis Buñuel, Federico García Lorca und Salvador Dalí Unterschlupf fanden, müsste tatsächlich die Verankerung der künstlerischen Prinzipien dieser Generation in der spanischen folkloristischen Tradition hervorgehoben werden. Aus dieser Sicht bildet das Zusammenwirken von de Falla und García Lorca einen einzigartigen Fall, der zeigt, inwieweit die Erforschung des spanischen folkloristischen Erbes aus einem künstlerischen Blickwinkel von einem Musiker und einem Dichter⁷ gleichzeitig betrieben werden konnte. Indes basiert das Schaffen der beiden Künstler nur selten auf originalen volkstümlichen Melodien bzw. Romanzen. Vielmehr handelt es sich, wie bei *El amor brujo* (1914–1915) de Fallas – jedoch beim Komponisten mit notorischen Ausnahmen wie den *Siete canciones populares españolas* (um 1914, veröffentlicht 1922) – oder beim *Romancero gitano* García Lorcas (um 1923–1927, veröffentlicht 1928)⁸, um eine imaginäre, ja sogar idealisierte Welt, mit der sie sich beide, wie es auch auf die Spätwerke von Isaac Albéniz zutraf, ganz klar von den Verfechtern des Regionalismus abhoben. Auf der anderen Seite besteht in der Musik und in der Literatur in Spanien zumindest seit dem goldenen Zeitalter die Tradition, volkstümliche Merkmale in die Kunst zu übernehmen, so dass sie auf diese Art und Weise zum Bestandteil derselben erhoben werden. Gleichzeitig werden diese Elemente aber auch durch den mythischen, quasi pantheistischen Drang aus der folkloristischen

6 Vgl. Emilio Casares Rodicio, »La música española hasta 1939, o la restauración musical«, in: *España en la música de Occidente*, Bd. 2, S. 261–322.

7 Vgl. Federico García Lorca, *Obras Completas*, Bd. 3, hrsg. von Miguel García-Posada, Barcelona 1997: »Arquitectura del canto jondo (I–IV)«, »Canciones de cuna españolas« oder »Sobre el I Concurso de Cante Jondo«, S. 33–52, 113–131 und 357.

8 In der ersten Fassung waren sogar mindestens zwei eigene Vertonungen García Lorcas als Textbegleitung vorgesehen. Siehe García Lorca, ebd., Bd. 1, hrsg. von Miguel García-Posada, Barcelona 1996, S. 799–800. Vgl. Emilio Casares Rodicio, »El Lorca músico«, in: *La caña. Revista de flamenco* 2 (1992) S. 24–28.

Tradition in die universelle Allgeymsymbolik einer literarischen Sprache umgesetzt, welche durchaus Ähnlichkeiten zu den poetischen Avantgarden aufweist.

Man kann letztendlich auch einen gewissen Zusammenhang zwischen den Theaterinitiativen García Lorcas im universitären Bereich und den musikalischen Aktivitäten des Cellisten und Orchesterdirigenten Pau Casals im Arbeitnehmerbereich in seiner Heimat feststellen. Im letzten Fall ist zudem besonders eine gewisse Beziehung oder sogar Kontinuität zwischen den für Katalonien typischen Regionaltendenzen, welche zweifelsohne auch bei den bildenden Künsten als unverzichtbare Basis für die spätere Entwicklung von Pablo Picasso oder Salvador Dalí gedient hatten, und dem Streben nach Universalismus zu beobachten. Neben der Begeisterung für die Pflege des großen Repertoires insbesondere für das einfache Volk⁹ übernahm die Associació Obrera de Concerts auch eine Rolle als Brücke zur Einführung der Kompositionen der Zweiten Wiener Schule in Barcelona. Schönberg und Webern wurden durch die Vermittlung Robert Gerhards mehrmals eingeladen, ihre Musik wurde dabei regelmäßig gespielt und Salazar ermöglichte und unterstützte in seinem Amt als Regierungsberater die Organisation des Musikfestivals der SIMC, in deren Rahmen das Violinkonzert von Alban Berg im April 1936 in Barcelona uraufgeführt wurde.¹⁰ Indes konnte die Zweite Republik die potenzielle Tendenz der Musik zum Indoktrinieren nicht immer vermeiden. Dies wurde freilich während des Krieges noch intensiviert und von einigen der oben genannten Komponisten betrieben, so dass die ursprüngliche Intention, in Spanien eine neue musikalische Kultur auf einer fortschrittlichen Basis zu installieren, ihr Ziel verfehlte.¹¹

III. Leere und Aufbau: Von der Pflege des alten Musiktheaters zur manipulierten Übernahme des spanischen goldenen Zeitalters in den vierziger Jahren

Die kurze Dauer der Zweiten Spanischen Republik von acht Jahren – die drei Jahre des Bürgerkrieges miteinbezogen – ließ die meisten Projekte und guten Vorsätze unvollendet. Nach der Auswanderung zahlreicher Komponisten und Musikkritiker, unter denen die

9 Diese Ideologie wurde von der »Junta Nacional de Música« und ihrem Präsidenten Oscar Esplá zur politischen Aufgabe hochstilisiert: »Si la República aspira a una renovación total, no puede desentenderse de las realidades internacionales del momento, de ese movimiento actual de todos los pueblos de avanzada – el ejemplo más vivo es Rusia – hacia un nivel superior, huida de la plebeyez en todos los órdenes, especialmente en el arte y la música, que actúa más directamente sobre la sensibilidad de las masas, iniciándolas en un maravilloso dinamismo espiritual.« *El Sol* 10. 12. 1931.

10 José María García Laborda, »Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona«, in: *Revista de Musicología* 23/1 (2000) S. 187–218.

11 Vgl. zum Thema Musik und Propaganda Ana Vega Toscano, »Canciones de lucha: música de compromiso político en la Guerra Civil Española«, in: *Campos interdisciplinares de la musicología*, Kgr.Ber. Barcelona 2000, Bd. 1, hrsg. von Begoña Lolo, Madrid 2001, S. 177–193. Auf experimentellem Niveau ist der Film *Canciones para después de una guerra* (1971) von Basilio Martín Patiño von besonderem Interesse wegen der Zusammensetzung von Bildern und Propagandaliedern der Kriegszeit oder der ersten faschistischen Periode. Im Grenzbereich zwischen Dokument und Kunst angesiedelt, wurde er von der Zensur verboten.

herausragenden Figuren Manuel de Falla und Robert Gerhard stellvertretend für die französischen bzw. für die zentraleuropäischen Einflüsse stets hervorgehoben werden müssen, übernahmen insbesondere Joaquín Turina auf seinem Posten als Leiter der Comisaría Nacional de Música und Conrado del Campo als Professor für Komposition am Madrider Konservatorium Führungsrollen. So wie de Falla oder Gerhard sich für die mehr oder weniger für die Zweite Republik typische kulturelle Vielfalt engagiert hatten – ersterer indirekt durch seine Freundschaft mit Federico García Lorca, aber auch durch seine Mitwirkung in der Junta Nacional de Música y Teatro Líricos, letzterer insbesondere im katalanischen Bereich –, so haben sich später Turina und del Campo trotz ihres früheren Engagements für die Republik mit dem totalitären Regime identifiziert. Der Sieg des Faschismus in Spanien wandelte sich zunächst in einen fast totalen Stillstand um, eine Stunde Null, in der jede Fortsetzung der kulturellen Aktivitäten aus der Zeit vor dem Krieg unmöglich erschien. Die neue Macht kümmerte sich viel stärker um das international schlechte Ansehen, das die Auswanderung Manuel de Fallas nach Argentinien bewirkt hatte, als um den Aufbau einer offiziellen politischen Linie auf musikalischem Gebiet. Nach dem Tod de Fallas am 14. September 1946 ermöglichte trotz zahlreicher Proteste der spanischen Intellektuellen und Freunde des andalusischen Komponisten im Exil¹² die gute Beziehung zwischen Franco und Perón, begleitet von einer Intervention auf höchster diplomatischer Ebene, die Rückkehr des Leichnams nach Spanien. Am stark politisierten Staatsbegräbnis am 9. Januar 1947 im Dom zu Cádiz nahmen neben zahlreichen Behörden des faschistischen Regimes auch die Komponisten Jesús Guridi, Conrado del Campo und Francisco Alonso teil.¹³ Die Auseinandersetzung um die sterblichen Überreste Manuel de Fallas zeigt, wie sich nach dem offiziellen Ende des Spanischen Bürgerkrieges die Konfrontation im propagandistischen Bereich fortsetzte, von deren erfolgreichem Ergebnis im übrigen die spätere diplomatische Anerkennung des faschistischen Regimes abhängig war.

In diesem Zusammenhang bemühte sich das spanische Regime kurz darauf, mit einer bestimmten offiziellen kulturellen Linie Erfolge insbesondere in der Außenpolitik zu erzielen. In einer Zeit, in welcher der Germanismus parallel zur politischen Annäherung des damaligen Innenministers und Schwagers von Franco Ramón Serrano Súñers an Nazi-Deutschland mit all ihren im ersten Abschnitt dieses Beitrages schon erwähnten historischen Widersprüchen nicht nur das ganze Feld der Musik, sondern auch andere Bereiche der Kultur prägte, bedeutete dies auch die Verfechtung eines autarken, stark ideologisierten

12 »Un grupo de exiliados españoles y de intelectuales argentinos, que incluía a algunos amigos cercanos del maestro, protestaron por la repatriación de los restos de don Manuel. En diversas declaraciones a los periódicos expresaron – entre otros – sus médicos Gumersindo Sayago, Carlos Ferrer y Juan González Aguilar, los músicos Juan José Castro y Sergio de Castro, el dramaturgo Alejandro Casona y el poeta Rafael Alberti, que la resolución no respetaba la voluntad del difunto.« *La Prensa* 19.11.1946. Zit. nach Jorge de Persia, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid 1993, S. 250.

»Y el hombre que estaba lejos de mezclarse en política, sumi do por completo en su arte, el hombre de espíritu conservador aunque abierto y comprensivo, sin poder soportar su fino espíritu la sombra negra que pesa sobre Iberia, se expatria voluntariamente [...]« *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* 3/25, 12 (1946), S. 4.

13 *La Prensa* 10.1.1947.

Nationalismus, in dem sowohl die »neue« Musik als auch die Pflege der populären, althergebrachten Gattung der Zarzuela zur Unterhaltung der Massen das Zentrum des Musiklebens eroberten und sich so das Banale mit dem unvermeidbaren Pragmatismus dieser Zeit die Hand reichte. Dieses Phänomen erwies sich als idealer Ersatz für die sonst stark idealisierte Bildungspolitik der Republik im musikalischen Bereich, aber im Dienst genau der umgekehrten Seite. Der unmusikalische Geschmack des Diktators, aber auch seine Politik der ruhigen Hand auf kulturellem Gebiet fanden im spanischen Musiktheater, das unter anderem zu Gunsten einer weiteren Verbreitung immer mehr verfilmt wurde, ein schon bestelltes Feld, auf dem sich das Regime sicher fühlen konnte.

Nach einer relativ kurzen Übergangszeit wurde die progermanische Orientierung allmählich durch den soeben genannten Nationalismus, innerhalb dessen die alten Regionalismen aus der Zeit um die Jahrhundertwende und der Republik keinen Platz fanden, komplett ersetzt. Das Verbot der regionalen Sprachen, die oftmals als Grundlage für die Bühnenmusik der Jahrhundertwende und die modernistische Bewegung insbesondere in Katalonien gedient hatten, trug zu dieser Homogenisierung nach kastilischem Vorbild bei. Dies geschah auf der Basis eines von der damaligen Geschichtsschreibung stark manipulierten musikalischen Erbes, insbesondere in Beziehung auf die Wiederentdeckung der Polyphonie- und Orgelmusiktradition des spanischen goldenen Zeitalters, welche einen vermutlich zentralistischen, homogenisierten Geist aufweisen sollte. Ob gezwungen oder aus eigener Überzeugung, jedenfalls aber immer mit den Priesterorden, die das soziale Chaos in den letzten Jahren der Republik ermöglicht hatten, im Hintergrund, erscheint die neue Generation von Musikwissenschaftlern um die herausragende Figur von Higinio Anglés von größter Bedeutung für die ästhetische Basis, auf der die »neue« spanische Musik gründen sollte. Trotzdem kann man die wichtige Leistung dieser Forschergeneration, welche mit wenigen Ausnahmen aus Klerikern bestand, nicht auf diese Tatsache reduzieren. Es handelt sich dabei eher um einen Nebeneffekt, der von der politischen Klasse sofort erkannt und in ideologische Rendite umgesetzt wurde, von der wiederum aus heutiger Sicht viel mehr die eigene Musikwissenschaft als das musikalische Schaffen profitierte.

Infolgedessen kann die sogenannte Komponistengeneration des *Motu proprio* nur als Randerscheinung im Rahmen des spanischen Nationalkatholizismus betrachtet werden.¹⁴ Indes muss die Frage neu bewertet werden, inwieweit sich das Regime in die ästhetische Orientierung und den künstlerischen Werdegang der Hauptkomponisten dieser Zeit einmischte, wobei die manipulatorische Kraft des Kinos oder des Theaters eine viel größere Rolle spielte und entsprechend auf Regierungsebene als wichtiger eingestuft wurde, oder vielmehr die Komponisten selbst diejenigen waren, die sich durch die bewusste Übernahme einiger typisch spanischer Merkmale dem Zeitgeist annäherten und so auf Begünstigung durch die damaligen Behörden hofften. Die Antwort auf diese Frage erweist sich als äußerst vielgestaltig und würde für eine vollständige, einigermaßen befriedigende Klärung

14 »No es necesario recordar que la religión ocupa una posición central en la historia de España; esto es algo que ya se ha reconocido en las ricas historiografías de la España moderna y medieval. [...] En casi todas las grandes agitaciones políticas de períodos especialmente turbulentos [...] ha habido un telón de fondo religioso y los clérigos han tenido un protagonismo crucial, y a menudo reaccionario.« Paul Preston, Vorwort zu: Hilari Ragner, *La pólvora y el incienso*, Barcelona 2001, S. 15.

die Analyse der persönlichen Umstände jedes einzelnen Komponisten erfordern. Trotzdem erstrecken sich die Einflüsse dieses Zeitgeistes bis hinein in die sogenannte ›Generación del 51‹, welche am Anfang ihres kompositorischen Werdegangs ihre Wurzeln im Boden des Totalitarismus hatte, um sich dann später dank der neuen politischen Umstände weiter zu entfalten. Die Kategorie der Komponistengeneration anzuwenden, ist aber gerade in diesen Jahren unmittelbar nach dem Krieg bei den Künstlern, die abseits des offiziellen Lebens standen, besonders problematisch, obwohl ihre Bezeichnung als ›Generación de la Dictadura‹ sich aufgrund der wiederholten Benutzung dieses Terminus sowie etlicher Mißverständnisse in der spanischen Musikwissenschaft eingebürgert hat.¹⁵ Es handelt sich dabei jedoch um Einzelne, die in der Regel völlig isoliert agieren, kaum Schüler hinterlassen und deren Schaffen erst später eine gewisse Resonanz erfährt. Der berühmte Fall Xavier Montsalvatges und seines ›antillanischen Weges‹, in den seine *Canciones negras* (Klavierfassung 1945, Orchesterfassung 1949) einzuordnen sind, steht beispielhaft für eine sehr persönliche Assimilierung der französischen Einflüsse insbesondere Darius Milhauds und Igor Stravinskis, aber auch für die Schwierigkeiten der Komponisten dieser Zeit, sich unter der totalitären Ägide frei zu bewegen und ihren rein künstlerischen Bedürfnissen gerecht zu werden. Der Zwang, künstlerisch neutrales Terrain zu betreten, auf dem eine Frontalkollision mit dem herrschenden Nationalismus sehr unwahrscheinlich oder unmöglich scheint, ist freilich vorhanden und dürfte als Überlebensstrategie gedient haben, wobei die Auswirkungen auf die Komponisten recht unterschiedlich sind.

Andere Tonkünstler dieser Zeit wie Federico Mompou oder Joaquim Homs verkörpern um so mehr die Problematik der spanischen Musiker dieser Zeit in formeller Hinsicht. Der erste, während des Zweiten Weltkrieges aus Frankreich nach Spanien zurückgekommen, widmet sich im Bereich der Klaviermusik fast ausschließlich der kleinen Form. Der zweite, einziger Schüler Gerhards in Barcelona während der Republik, bleibt den neuen nationalistischen Bestrebungen systematisch fern, um später die serielle Technik im Rahmen einer sehr persönlichen modalen harmonischen Haltung zu übernehmen.¹⁶ Es handelt sich dabei um einen Künstler, dessen internes Exil als Musiker parallel zu seinem öffentlichen Leben als Ingenieur verlief, der aber trotz seines Engagements und seiner Kohärenz nur eine indirekte Rolle bei der Rezeption der Zweiten Wiener Schule in Spanien und insbesondere in Katalonien spielte.

IV. Offizielle Musik und Sehnsucht nach Offenheit: Von der Mitte der fünfziger Jahre bis zum Anbruch der Demokratie 1975

Nach der sozialen und künstlerischen Stagnation der 40er Jahre macht sich im Spanien der 50er Jahre das Bedürfnis, sich mit der moralischen und finanziellen Misere auseinanderzusetzen, immer stärker bemerkbar. Dies geschieht in den Bereichen der Literatur und des Films, in denen ein Schwenk auf die Probleme des eigenen Landes zum Hauptthema wird.

¹⁵ Tomás Marco, *Historia de la música española. El siglo XX*, Bd. 6, Madrid 1983.

¹⁶ Benet Casablancas i Domingo, »Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones generales)«, in: *España en la música de Occidente*, Bd. 2, S. 413–432.

Gleichzeitig aber macht der noch aufrecht erhaltene Druck der übermächtigen Zensur als quasi ungreifbare Voraussetzung jede künstlerische Tätigkeit zum Kraftakt, bei dem in der Regel zugleich jeder Kompromiss von vornherein ausgeschlossen wurde. Während sich die literarische Sprache in den Dienst eines ironischen bis makaberen Realismus stellte, in dem ausnahmsweise Romane wie *Tiempo de silencio* (1961) von Luis Martín Santos an das Erbe James Joyces anknüpfen konnten, wurde für den Film die Entdeckung des italienischen Neorealismus von entscheidender Bedeutung für die Weiterentwicklung eines eigenen Profils, der sich bald bei internationalen Filmfestivals behaupten und gleichzeitig auf die Situation in Spanien aufmerksam machen konnte.

Ab diesem Zeitpunkt häufen sich auch, was die Musik anbelangt, die Bestrebungen nach einer organisierten Kultur- und Konzerttätigkeit, die zunächst im Geheimen durchgeführt und von verschiedenen ausländischen Institutionen entscheidend gefördert wurde. Die Gründung des *Círculo Manuel de Falla* oder die Initiativen des *Ateneo* in Madrid wurden neben dem *Club 49* und den *Juventudes Musicales* in Barcelona zu Hauptzentren dieser zunächst örtlich begrenzt wirkenden Bewegungen. Dies ebnete den Weg für die ersten Einflüsse der postseriellen Musik oder der neuen Avantgarden auf die neue spanische Musik im Einklang mit der mäßigen Weiterentwicklung des Franco-Regimes insbesondere als Folge der Ost-West Blockpolitik ab Mitte der fünfziger Jahre und der eigennützigen Unterstützung durch die USA. Diese neue politische Phase ermöglichte auf künstlerischer Ebene eine Vielfalt von Entwicklungen, von denen sich die spanische Musik teilweise gegenwärtig noch nährt. Tatsächlich schienen sich aber fast ausnahmslos alle Komponisten, welche zwischen 1925 und 1935 geboren wurden und in den 1950er Jahren ihre künstlerische Tätigkeit aufnahmen, dem damaligen Neoklassizismus mit nationalistischen Zügen verpflichtet zu fühlen. So erscheint aus heutigem Blickwinkel die Übernahme der Avantgarden durch manche spanische Komponisten dieser »Generación del 51« als eine abrupte, manchmal jedoch aus technischer Sicht nicht ausreichend verinnerlichte Angelegenheit, in der sich der Zwang, einfach auf dem Laufenden zu sein und zu Lasten der eigenen Tradition zu agieren, durchsetzte. Das kann auch als natürliche Reaktion der meisten Komponisten auf die heteronome Haltung der spanischen Kultur gegenüber dem Regime in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg bewertet werden. Indes bleibt die Übernahme dieser neuen musikalischen Strömungen in Spanien nicht ganz frei von Klischees und schematischen Erscheinungen musikalischer und ideologischer Natur, was sicherlich teilweise auf ihre unvollständige Rezeption zurückzuführen ist, aber auch etwas mit den politischen Unruhen insbesondere im universitären Bereich zu tun haben dürfte. »Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab; die politischen Positionen, die Kunstwerke von sich aus beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist zu Lasten der Durchbildung der Kunstwerke und damit am Ende auch ihres gesellschaftlichen Wahrheitsgehalts. Mit Gesinnung ist wenig getan.«¹⁷

Parallel dazu verliefen offizielle Initiativen, bei denen das Regime seine Öffnung nach außen und deren Übernahme durch die Komponisten der neuen Generation sich zunutze zu machen versuchte. So beim Jubiläumskonzert *Veinticinco años de paz*, beim *I Festival de*

17 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1998, S. 344.

Música de América y España oder bei der *Bienal Internacional de Música Contemporánea*, drei Veranstaltungen zwischen Juni und November 1964. Es handelte sich überwiegend um den isolierten Versuch eines autoritären Regimes, sich die unvermeidliche Strömung neuerer Einflüsse zu eigen zu machen. Daneben schienen auch die Behörden des Ministerio de Información y Turismo erkannt zu haben, welche manipulatorischen Folgen dieser Scheinkosmopolitismus für die Außenpolitik, aber auch für die Studentenbewegungen als eine Art Befreiungsventil haben könnte. Auf jeden Fall war dieses Engagement für die zeitgenössische Musik von sehr kurzer Dauer, da die ausländischen Teilnehmer in den Zeitungen und Fachzeitschriften sehr negativ über die politischen Bedingungen in Spanien berichteten und so praktisch das Gegenteil dessen erreicht wurde, was politisch beabsichtigt war.¹⁸ Trotzdem wurden diese drei Veranstaltungen – abgesehen von moralischen Überlegungen, was die Teilnahme der Komponisten und Musikkritiker an Aktivitäten anbelangte, die ein totalitäres Regime zu seinen Gunsten organisiert hatte – zum Beweis, inwiefern sich die Kontrollmittel der Diktatur nicht nur über das Kultur-, sondern auch über das Sozialleben allmählich abgeschwächt hatten und so derartige Privatinitiativen, die schon seit zehn Jahren bestanden, ihre Fortsetzung praktisch ohne nennenswerte Kollisionen mit der noch aktiven Zensur betreiben konnten.

Die Gewichtung zwischen ideologischem und künstlerischem Drang erweist sich bei der Analyse der Frühwerke von Komponisten wie Luis de Pablo und Cristóbal Halffter insofern als besonders problematisch, als die Tendenz zum künstlerischen Engagement¹⁹, insbesondere bei letztgenanntem, erst in den siebziger Jahren bei Werken wie dem *Officium defunctorum* (1979) eintritt. In der Tat fangen beide Komponisten ihre Karriere im Schatten des Neoklassizismus der fünfziger Jahre an, wobei für Halffter das musikalische Erbe Manuel de Fallas durch seine Onkel Rodolfo und Ernesto Halffter eine entscheidende Rolle gespielt haben dürfte. Die Musik Halffters strahlt in ähnlicher Weise wie beim Ligeti der 60er Jahre vordergründig eine Faszination für den Orchesterklang aus. In seinem musikalischen Konzept spielen die anderen Parameter überwiegend nur eine untergeordnete Rolle zu Gunsten einer sehr weit entwickelten Klangahnung, bei der jede Schattierung sich zu einem Mosaikstein gestaltender Natur entwickelt. Halffter bemüht sich nicht zuletzt im Zusammenhang mit seinen verschiedenen Aufenthalten im Ausland darum, an die universelle Musiksprache seiner Zeit anzuknüpfen, was ihn nach der Überwindung der avantgardistischen Experimente der sechziger und siebziger Jahre zu einem Eklektizismus geführt hat, indem bereits vorhandene musikalische Elemente oder sogar Kompositionen oft spanischer Herkunft als Grundlage eines neuen Stückes dienen.²⁰ Die schöpferische

18 Vgl. Ángel Medina, »Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid«, in: *España en la música de Occidente*, Bd. 2, S. 384.

19 Vgl. Hermann Danuser, »Cristóbal Halffter. Ein Komponist engagierter Musik«, in: *Dissonanz* 10 (1986) S. 4–10.

20 »In den vergangenen Jahren hat sich auch bei den sogenannten avantgardistischen Komponisten zunehmend ein Trend gezeigt, in Technik und Ausdruck stärker auf bereits vorhandene musikalische Formulierungen zurückzugreifen. Bei Karlheinz Stockhausen etwa, dessen Werk die Entwicklung der Neuen Musik seit 1950 entscheidend geprägt hat, ist dieser Vorgang, der sich etwa Mitte der 1960er Jahre in Kompositionen wie »Hymnen« und »Telemusik« vollzieht, besonders deutlich sichtbar [...]. Daß dabei

Kraft Luis de Pablos hingegen entfaltet sich überwiegend im Bereich der Kammermusik, indem sie sich anhand elektronischer Mittel mit literarischer Sprache auseinandersetzt und zu einem neuen Resultat weiterentwickelt. Dagegen erweist sich Joan Guinjoan als Vertreter der neuen französischen Einflüsse auf die spanische Musik, wobei diese Tatsache in eine vom Komponisten sogenannte »flexible Musik« umgesetzt wird. Nicht umsonst lässt die Musik Guinjoans den Instrumentalisten viel Freiheit, wodurch sie ihren Beitrag zur endgültigen Fassung der Kompositionen leisten. Ferner ist auch bei Guinjoan die häufige Übernahme von Melodien populären Ursprungs festzustellen, welche bis zur Unkenntlichkeit bzw. aus Sicht des Komponisten auf ihre Kernform reduziert werden. Dabei sind im Gegensatz zu Halffter die rhythmischen Aspekte für die Gestaltung einer Komposition besonders entscheidend. Obwohl Halffter früher Komposition unterrichtet hat, handelt es sich bei den genannten um drei Musiker, deren Hauptbeschäftigung die Komposition ist – bei Halffter auch das Dirigieren; Guinjoan hat früher als Dirigent kleinerer Kammergruppen bei der Rezeption der Neuen Musik insbesondere der siebziger und achtziger Jahre eine wichtige Rolle gespielt – und die praktisch Einzelwege gegangen sind.

Die deutlich bessere finanzielle Situation und die etwas weniger repressive Haltung jenes totalitären Regimes in den sechziger Jahren, das sich zumindest seit einem Jahrzehnt auf der Suche nach einem besser vermittelbaren Gesicht von der faschistischen Symbolik entscheidend distanziert hatte, eröffneten auch zum ersten Mal nach dem Bürgerkrieg die Möglichkeit, im Ausland eventuell ein Aufbaustudium zu absolvieren bzw. Kontakt mit Generationskollegen zu knüpfen. Von dieser Liberalisierung profitierten Künstler und Wissenschaftler aller Disziplinen, die größtenteils das öffentliche Geschehen von der Promulgation der spanischen Verfassung 1978 bis zur Gegenwart stark mitgeprägt haben. Parallel zu diesem Phänomen entwickelten sich allmählich im eigenen Land die kompositorischen Schulen, welche die heutzutage tätige Generation ausgebildet haben. So haben in Barcelona seit Ende der sechziger Jahre eine ganze Reihe von Komponisten, Musikkritikern, Musikwissenschaftlern und Orchesterdirigenten ihr Kompositionsstudium bei Josep Soler absolviert. Der künstlerische Werdegang Solers wurde nach einer Periode der freien Atonalität bzw. Pflege der Zwölftonmusik mit modalen Einflüssen um 1975 aufgrund der Text- oder Themenwahl nach den letzten Todesstrafen des Regimes und dem Tod des Diktators Ende 1975 oft als engagierte Musik eingeordnet, wogegen sich der Komponist jedoch verwahrte. So können Polemiken wie jene zwischen einem Musikkritiker und dem Komponisten wegen des Titels *Apuntava l'alba* (1976) und des möglichen Zusammenhangs mit politischen Ereignissen als Missverständnis betrachtet werden.²¹ Bei Soler spielt vielmehr die Auseinandersetzung mit der Bühnenmusik aus einer sakralen, sehr subjektiv aufgeladenen Perspektive eine große Rolle, die sich vom Erbe der postromantischen Musik

leider auch eine starke Vermarktung zu beobachten ist, konnte nicht ausbleiben.« Peter Andraschke, »Traditionsmomente in Kompositionen von Cristóbal Halffter, Klaus Huber und Wolfgang Rihm«, in: *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, hrsg. von Reinhold Brinkmann (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 19), Mainz u. a. 1978, S. 130–152, hier: S. 130.

²¹ Vgl. zur Problematik dieser Bezeichnung im Œuvre Josep Solers Ángel Medina, *Josep Soler. Música de la pasión*, Madrid 1998, S. 98–101.

auf Textur- und Orchestrierungsebene im Zusammenhang mit einem eigenen atonalen harmonischen System bedient.²² Aus dieser Sicht sucht die Musik Solers die öffentliche Präsenz oder die objektive Interaktion mit dem Publikum als ›politisch-sozialer Komponist‹ überhaupt nicht und entfernt sich insofern entscheidend von jenen Strömungen in der italienischen Musik der siebziger Jahre, die um Luigi Nono einen sozialen oder um Luigi Dallapiccola vielmehr einen humanistischen Kompromiss anstreben.

Michael Berg (Weimar–Jena)

Musik in der DDR

Bürgerlichkeit ohne Bürgertum – Kollektive und/oder subjektive Identität

Bedingt durch die Tendenz zur sogenannten Globalisierung besitzt das Befassen mit den vielfältigen Aspekten kultureller Identität erneut eine unabweisbare (und wie es mir vorkommt unheilvolle) Aktualität. Aber ich will nicht über Gegenwartsprobleme sprechen, sondern den Blick in die jüngere Vergangenheit richten.

Lassen Sie mich mit der Bemerkung beginnen, dass mir unter zeitgeschichtlichen Voraussetzungen die Frage nach kultureller Identität – unbeschadet aller soziologischen, nationalen oder im weitesten Sinne gruppenspezifischen Quantifizierungsmodelle – als eine ganz persönliche erscheint. Ich richte sie also zunächst einmal an mich selbst. Mit anderen Worten: Sie stellt sich – zuzüglich eines anderthalb Jahrzehnte andauernden Rückblicks – nach 51-jähriger Existenz unter totalitären Bedingungen wahrscheinlich doch anders, als unter anderem die Vorüberlegungen zur Themenfindung dieses Kongresses es ins Auge gefasst haben mögen. Im Falle eines (noch im NS-Staat geborenen) Bürgers der untergegangenen DDR betrifft diese Frage sowohl die freiwillige, erzwungene oder selbstverschuldete Zugehörigkeit zu einem Staatswesen, welches Kultur bald schon im Sinne ideologischer ›Gleichschaltung‹ als ›sozialistische Nationalkultur‹ funktionalisierte, als auch den Umstand der kulturellen Herkunft, welche – sozusagen als bürgerliches Erbe aus Generationen – den Konflikt mit dem totalitären Regime, einschließlich seiner ›nationalen‹ Identitätsproklamationen im Sinne unausweichlich werden ließ.

So gesehen zielt das Thema ›Kulturelle Identität‹ unter den Voraussetzungen eines künstlerisch-ästhetisch geprägten Kultur-Begriffes auf eine eher geisteswissenschaftliche, im Aspekt von subjektiver Identität indessen auf eine vorab psychologische Qualität. Ein systematisch brauchbarer Fluchtpunkt liegt jedoch in den zeitgeschichtlichen Bezügen, in

²² Vgl. zur Benutzung klassischer Texte als Stoffe für seine Bühnenmusik Agustí Bruach, *Las óperas de Josep Soler*, Madrid 1999.

welchen das auf den ersten Blick Widerstrebende sich – im Sinne einer komplexen, zivilisatorisch definierten Kultur – gegenseitig bedingt. Ich werde also zuerst über meine subjektiven Erfahrungen sprechen, die einerseits mit den Erfahrungen unzähliger Anderer übereinstimmen werden, andererseits darf keinesfalls vergessen werden, dass es – wie zuvor schon den Nationalsozialisten! – dem ostdeutschen Kommunistenregime ja gelungen war, Menschen in hoher Quantität so zu konditionieren, dass eine repräsentative kollektive ideologische Identität zweifellos erzielt wurde, mit der der Einzelne sich in vielfachen Varianten konfrontiert sah und mit welcher auch nach dem Verschwinden der jeweiligen Staatsgebilde zu rechnen war.

Wenn man es denn wollte, könnten auf dem Gebiete der Musikwissenschaft die entsprechenden Symptome unschwer benannt werden. – Im Hinblick auf den deutschen Nationalsozialismus haben die Mühlen diesbezüglich entsetzlich langsam gemahlen: Im Kontext der antifaschistischen Mythenbildung ist in der DDR unter anderem jedwede musikologische NS-Forschung untersagt gewesen, und in der Bundesrepublik Deutschland hatten über Jahrzehnte bekanntlich die nationalsozialistischen musikwissenschaftlichen Brunnenvergifter abermals das Sagen, wobei ihr willfähriges Vorhandensein auch in der DDR nicht übersehen werden darf.¹ Alles in allem: Die deutsche Musikwissenschaft benötigte immerhin 55 Jahre, um sich (mit für mich erschreckend zwiespältigen Ergebnissen) dem Thema ›Musikforschung und Nationalsozialismus‹ gewissermaßen ›offiziell‹ zuzuwenden.² Was die ersten Beobachtungen der ostdeutschen Musikverhältnisse anbelangt, waren wir mit dem internationalen Weimarer Symposium »Musik – Macht – Perspektiven« im Dezember 2001³ (dessen Tagungsbericht⁴ vor kurzem erschienen ist) immerhin um einige Jahrzehnte schneller. Aber ich wiederhole auch hier – der vorenthaltenen Forschungsförderung wegen mit Zorn und, was den politischen Aspekt der Sache betrifft, gleichzeitiger Resignation! –, dass die literatur- und kunstwissenschaftliche DDR-Forschung uns längst schon den Rang abgelaufen hat. – Es wird schwer werden, den verlorenen Boden wiederzugewinnen.

*

Ich koppele zurück: Bei denen, die – bedingt durch eine Weitergabe von Bildungsgut über mehrere Generation – ihre Wurzeln in (bis weit ins 19. Jahrhundert zurückreichenden) bürgerlichen Traditionen besaßen, rief namentlich in den Jahrzehnten des ›real existierenden Sozialismus‹ das Bewusstsein eben dieser Traditionen Symptome einer Resistenz hervor, welche (mittel- oder unmittelbar) der restlosen Vereinnahmung einerseits entgegenwirkte, die intentionierte funktional-ideologische Identitätsstiftung von Fall zu Fall also behinderte, und andererseits der staatstragenden Partei bis zum Herbst 1989 einen langfristigen,

1 Zu diesem Aspekt vgl. auch Maren Köster, *Musik – Zeit – Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002.

2 *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000). Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von Isolde v. Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001.

3 *Musik – Macht – Perspektiven. Neue Musik in der DDR im europäischen Kontext. Symposium Weimar 6. – 9. 12. 2001. Programmbuch*.

4 *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske (= KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft 1), Köln u. a. 2004.

propagandistischen, vor allem aber logistischen Aufwand abnötigte. Und weil diesbezügliche sozial-empirische Studien in der erforderlichen Differenziertheit bisher nur unter einschränkenden Voraussetzungen – beispielsweise denen oppositionellen Verhaltens⁵ – zustande gekommen sind, spreche ich (als reflektierender Zeitzeuge) vorerst insoweit von mir und meinen Erfahrungen, als sie mir auf Allgemeineres zu verweisen scheinen.

Die Frage beispielsweise nach identitätsstiftender künstlerischer Kompetenz im umfassenden Sinne eröffnete mir in den besonders konfliktreichen und weithin prägenden ersten beiden DDR-Jahrzehnten lediglich zwei Blickrichtungen: erstens zurück auf ein vermeintlich (!) objektives, namentlich in der realistischen, aufklärerisch bestimmten Kunst des 19. Jahrhunderts vorfindliches Geschichtsbild und zweitens auf die bedingungslose Individualität der Moderne. Was unter den Voraussetzungen deutschen Kunstgeschehens im 20. Jahrhundert musikalisch und bildkünstlerisch allerdings ebenfalls auf Rückblicke hinauslief. Als gleichsam vermittelnde Instanz wirkte dabei die bürgerliche deutsche Exilliteratur, beispielsweise Thomas Manns *Doktor Faustus*, *Ein Zeitalter wird besichtigt* von Heinrich Mann oder Stefan Zweigs selbstbiographischer Bericht *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Werke, die später auch in der DDR erschienen, vorerst aber gewissermaßen als Konterbande kursierten.

Der in der DDR quasi verbotene, von Freunden jedoch (oft unter erheblichem Risiko) eingeschmuggelte Adorno hatte es – vor allem unter den Voraussetzungen seines künstlerisch-philosophischen Identitäts- bzw. Wahrheitsbegriffes – demzufolge leicht, zur Leitfigur zu avancieren. Mit anderen Worten: Die subjektive kulturelle Identitätssuche fand bis in die 1960er Jahre ihr Ziel in einer Vergangenheit, die – im Blick vor allem auf den *Blauen Reiter*, *Die Brücke*, auf das Wenige der frühen Neuen Wiener Schule, das man vor allem im Radio oder auf alten Schellack-Schallplatten zu hören bekam – der Gegenwart als bei weitem angemessener empfunden wurde als das ideologisch vorgegebene Pflichtprogramm des sozialistischen Realismus, den die ostdeutschen Kunst-Ideologen – auf dem Gebiete der Musik wäre allen voran Ernst Hermann Meyer und sein 1952 erschienenes Buch *Musik im Zeitgeschehen*⁶ zu nennen – vorerst als »Sowjet-Realismus« propagierten. Als dessen herausragender Vertreter galt Dmitrij Šostakovič und als Modell allen Komponierens dessen 1949 bekanntlich unter prekären Umständen entstandenes Stalin-Oratorium *Pesn' o lesach* (Das Lied von den Wäldern).

Wenige Jahre nach dem Beginn seiner westeuropäischen Renaissance wurde dann freilich Gustav Mahler (offensichtlich nicht nur für mich) im Osten zum Ereignis: Eine unversehens aktuell identitätsstiftende Musik, in welcher einerseits die unter totalitären Voraussetzungen abermals schmerzvoll erlebte Differenz zwischen Subjekt und Gesellschaft Klang geworden war⁷ und die andererseits einen angemessenen Zugang zum Werk des bis dahin immer wieder funktional-ideologisch missbrauchten Šostakovič in der Tat

5 Vgl. beispielsweise Ehrhart Neubert, *Geschichte der Opposition in der DDR 1949–1989* (= Bundeszentrale für politische Bildung 346), Bonn 2000.

6 Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952.

7 Was Franz Schubert anbelangt, bei dem Ähnliches hätte beobachtet werden können, hatten ganz sicher die katastrophal einschränkenden Rezeptionsdeterminanten aus der Vergangenheit noch immer ihre Wirkung nicht verloren.

nun erschloss. Aber noch 1962 stellte die (bei Reclam Leipzig erschienene) Šostakovič-Biographie des Ost-Berliner Musikwissenschaftlers Heinz Alfred Brockhaus den Komponisten und Das Lied von den Wäldern als Paradigmen sozialistischer Musikkultur heraus.

*

Ich muss darauf verzichten, einen Abriss der aufs Ganze gesehen ja schizoiden und noch hinreichend nicht erforschten Musikgeschichte Ostdeutschlands vorzutragen. Aber auf einen damals ansetzenden und bis zuletzt sichtbar gebliebenen Spagat will ich dennoch zu sprechen kommen. Trotz des über mehr als vier Jahrzehnte quasi generalstabsmäßig betriebenen Abbaues bürgerlicher Identität – im Partei-Jargon war vom »neuen sozialistischen Menschenbild«, das nicht zuletzt mit den Mitteln der Kunst verwirklicht werden sollte, permanent die Rede – geben sich im Musikgeschehen der DDR Symptome einer Bürgerlichkeit zu erkennen, ohne dass (bald schon nach der Staatsgründung) von einem Bürgertum als strukturell relevanter gesellschaftlicher Schicht hätte gesprochen werden können. (Noch kurz vor der Wende wurden übrigens sogenannte bürgerliche Elemente, unter anderem auf dem Gebiete der Musikkritik, mit Berufsverboten belegt.) – Aber: Von Anbeginn stand der sowjetischerseits anbefohlene Rekurs auf Errungenschaften bürgerlicher Musik des 19. Jahrhunderts gegen die künstlerische Moderne.

Wie wir heute, nicht zuletzt durch die umfangreichen (in der Gründlichkeit ihrer Recherchen vorbildlichen, auf musikalischem Gebiete aber ergänzungsbedürftigen) Untersuchungen der britischen Historiographin Francis Stonor Saunders⁸ wissen, markierte die (von amerikanischer Seite mit geheimdienstlichen Methoden ins Werk gesetzte) Konfrontation künstlerischer Moderne versus sozialistischer Realismus im Kalten Krieg einen der kampfintensivsten europäischen Frontabschnitte. Verkürzt gesagt liefen die Aktionen beider Seiten auf ein zum wenigsten gestörtes kulturelles Identitätsbewusstsein hinaus. Insofern nämlich, als die expressionistische Moderne sich im Sinne postulierter Freiheit dem bürgerlichen Selbstverständnis – welches in Frage zu stellen, namentlich der Expressionismus wenige Jahrzehnte zuvor ja angetreten war! – anbot, während der sozialistische Realismus die bürgerlichen Traditionen des Romans, der Tafel- bzw. Historienmalerei, des Oratoriums und der Symphonie der komplexen anti-bürgerlichen Umerziehungskampagne dienstbar zu machen trachtete. Damit aber war der Kommunikation zwischen den – bereits in sich – paradoxen kultur-politischen Systemen der Boden für wenigstens eineinhalb Jahrzehnte weitgehend entzogen worden. Unbeschadet einer dennoch fortgesetzten quasi privaten Kommunikation (beispielsweise Hanns Eislers mit Thomas Mann, Paul Dessaus mit Hans Werner Henze), begann eine Periode babylonischer Sprachverwirrung, die der vollständigen Analyse noch bedarf und als kulturhistorisches Faktum (das den Disput nach wie vor behindert) zur Kenntnis genommen werden muss. Der Frankfurter Linguist Dieter Schlosser hat diesbezüglich mit seinen Untersuchungen einen Anfang gemacht, der (außer meinen⁹ in Angriff genommenen eigenen) Nachfolgearbeiten eigentlich provozieren müsste.

8 Frances Stonor Saunders, *Wer die Zeebe zahlt. Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, dt. von Markus P. Schupfner, Berlin 2001.

9 Dieter Schlosser, *Die deutsche Sprache in der DDR zwischen Stalinismus und Demokratie. Historische, politische und kommunikative Bedingungen* (= Mittel- und Osteuropawissenschaften. Reihe Sprachwissenschaft 1), Köln 1999.

Für die Musikwissenschaft sollte sich daraus die Konsequenz ergeben, Musikgeschichte – im Sinne von politischer Kulturgeschichte – als einen wesentlicheren Aspekt zu akzeptieren: Dann nämlich ließe sich erkennen, dass das öffentliche Sprechen über Musik (und auch die anderen Künste) in der zweiten deutschen Diktatur zu überwiegenden Teilen auf die sprachliche Vermittlung zwischen Herrschaftsanspruch und den ihm unterworfenen Menschen hinauslief;¹⁰ wobei Alternativen, zunächst in hochverschlüsselter Form, in späteren Jahren dann im Sinne eines janusköpfigen Mitspiels – prominentes Beispiel: Frank Schneiders *Momentaufnahme*¹¹ –, nicht aber als offene Opposition, wohl bestanden. Die von Michel Foucault beschriebene Verfügbarkeit der Macht – das als Fußnote mitgeteilte Zitat verdanke ich Nina Noeske – könnte dabei möglicherweise als eine unter historischen Voraussetzungen variable Größenordnung diskutiert werden.¹²

Die oben beschriebene ›babylonische Sprachverwirrung‹ diente der Unterwerfung zunächst als gleichsam methodische Voraussetzung. Signifikant für den vorerst ins Auge gefassten Geschichtsabschnitt ist der Umstand, dass die von den Herrschenden angestrebten ästhetischen Evaluationsmechanismen sowohl auf den Bereich der Musikhistoriographie als auch die zeitgenössische kompositorische Produktion sich erstreckten. Dabei gibt sich aus der Distanz eines halben Jahrhunderts, sowohl linguistisch als auch ›musiksprachlich‹, der Übergang von der LTI¹³ (so der Titel des für die NS-Forschung unentbehrlichen Buches des Romanisten Victor Klemperer: *Lingua tertii imperii*) zur LQI¹⁴ als ein fließender zu erkennen. – Um nur ein verbales Beispiel zu geben: 1951 erhob der ehemalige Musik-Nazi und damalige Chefredakteur von *Musik und Gesellschaft*, Karl Laux, anlässlich der Ost-Berliner *Freischütz*-Inszenierung Walter Felsensteins, das von den Nazis legitimatorisch immer wieder bemühte »gesunde Volksempfinden« abermals zum kritischen Axiom.¹⁵

10 Vgl. auch Martin Sabrow, »Einleitung: Geschichtsdiskurs und Doktringesellschaft«, in: *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR. Zeithistorische Studien*, hrsg. von Martin Sabrow, Köln 2000, S. 9–35, hier: S. 16f.

11 Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979.

12 Michel Foucault, »Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin« (Vorlesung vom 14. Januar 1976), in: ders., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, aus dem Ital. von Elke Wehr, Berlin 1978, S. 75–95: »Die Macht ist nicht als ein massives und homogenes Phänomen der Herrschaft eines Individuums über andere, einer Gruppe über andere, einer Klasse über die andere aufzufassen, sondern man muß erkennen, daß die Macht [...] nicht etwas ist, das sich unter denjenigen aufteilt, die über sie verfügen und sie ausschließlich besitzen, und denjenigen, die sie nicht haben und ihr ausgeliefert sind. Die Macht muß als etwas analysiert werden, das zirkuliert oder vielmehr als etwas, das nur in Art einer Kette funktioniert. Sie ist niemals hier oder dort lokalisiert, niemals in den Händen einiger weniger, sie wird niemals wie ein Gut oder wie Reichtum angeeignet. Die Macht funktioniert und wird ausgeübt über eine netzförmige Organisation. Und die Individuen zirkulieren nicht nur in ihren Maschen, sondern sind auch stets in einer Position, in der sie diese Macht zugleich erfahren und ausüben; sie sind niemals die unbewegliche und bewußte Zielscheibe dieser Macht, sie sind stets ihre Verbindungselemente. Mit anderen Worten: die Macht wird nicht auf die Individuen angewandt, sie geht durch sie hindurch.«

13 Victor Klemperer, *LTI [lingua tertii imperii]. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig 1987.

14 Vgl. Victor Klemperer, *So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1950–1959*, Bd. 2, Berlin 1999, S. 893, Anmerkung zu S. 684.

15 Karl Laux, »Opernreise durch die Deutsche Demokratische Republik«, in: *Musik und Gesellschaft* 1 (1951), S. 100–107, hier: S. 101.

*

Ich kann auch das hier nicht weiter ausführen. (Zu der von Matthias Tischer herausgegebenen Anthologie von Aufsätzen zur DDR-Musikgeschichte habe ich einen diesbezüglichen Text beigesteuert.¹⁶) Aber von den nationalen Spielarten, welche nun unter kommunistischen Voraussetzungen zur Herausbildung einer jeweils ›gleichgeschalteten‹ kulturellen Identität gefordert wurden, soll deshalb gesprochen werden, weil die damit verbundenen Konsequenzen auf dem Gebiete der neuen polnischen Musik insofern beträchtlich gewesen sind, als das doktrinär geforderte Nationale hier den Zugang zur Moderne zu erschließen half, in Ostdeutschland aber als Prämisse des Restaurativen fungierte. (Wenn ich für einige von Ihnen jetzt über ›uralte Hüte‹ rede, bitte ich im Interesse derjenigen, denen dergleichen vielleicht neu ist, um Entschuldigung. Dass letztere keine fiktive Größenordnung darstellen, hat mich die Erfahrung der jüngstvergangenen Jahre gelehrt; und wenn man das ostdeutsche Musikgeschehen zwischen 1948 und 1989 tatsächlich verstehen und in ein übergeordnetes Musikgeschichtsbild einbringen will, kommt man nicht umhin, sich zu erinnern.)

Im Kontext totalitären Zugriffs ist das ›Nationale‹ durch Stalins Traktat *Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft*¹⁷ in den Rang einer kultur-ideologischen Konstante erhoben worden. Das Nationale steht demzufolge – im Sinne kollektiver Identitätsstiftung – gegen das Individuelle. Musikalisch modifiziert erscheint es wieder in dem (in den 1950er Jahren auch in der DDR vielfach veröffentlichten und unentwegt zitierten) Aufsatz Viktor Vladimirovič Vanslovs »Die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Musik«¹⁸, in welchem der sozialistische Realismus als ideologisierte Inhaltsästhetik und die »national geprägte Melodie« als Konstante definiert werden, was einerseits im gesamten Sowjet-Imperium eine Präferenz der Vokalformen und der Programmsymphonik zur Folge hatte, andererseits aber jene oben schon erwähnten nationalen Spielarten ermöglichte.

Für Ostdeutschland waren damit die neubarocken Weichen gestellt. Mit einem Wort: Man wurstelte weiter wie bisher auch. Vornehmer gesagt, bediente man sich (paradoxiertweise trotz des sowjetischen, auch gegen Hindemith gerichteten Formalismus-Verdikts) auch weiterhin des postexpressionistischen Hindemith-Stiles, der, bereits vor 1933, als sogenannte Neue Sachlichkeit auf Restauration, Identitätsverweigerung bzw. Kollektivismus hinausgelaufen war und deshalb die Nazizeit unangefochten überstanden hatte.

Um ein Beispiel zu geben: Die programmmusikalische, 1953 uraufgeführte *Thüringische Symphonie* Ottmar Gersters entsprach nicht nur der gleichen Kompositionsästhetik wie Hindemiths zwei Jahrzehnte zuvor durch Furtwängler aus der Taufe gehobene und ebenfalls ideologisch programmierte *Mathis-Symphonie* sie bekundet, sie galt zugleich als nationales symphonisches Paradigma eines der jungen DDR angemessenen sozialistischen Realismus,

16 Michael Berg, »LTI und Siegersprache«, in: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin 2005, S. 49–75.

17 Iosif Vissarionovič Stalin, *Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft*, Berlin 1951.

18 Viktor Vladimirovič Vanslov, »Die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Musik«, in: *Musik und Gesellschaft* 1 (1951), Heft 8, Sonderbeilage.

in welchen, durch musikwissenschaftliche Helfershelfer¹⁹, nota bene auch Gersters 1936 vollendete, in der Nazi-Ära herausragend erfolgreiche Oper *Enoch Arden* und noch anderes mehr unschwer sich eingliedern ließ.

Hinsichtlich der Symphonie gerät (zugespitzt formuliert) die Maßgabe monumentale (bürgerliche) Form – »großer« (sozialistischer) Inhalt für Jahrzehnte sowohl zur kompositorischen als auch zur verbindlichen analytischen Handlungsanweisung; und noch nach Jahrzehnten – zwölf Jahre nach der sogenannten Wende – reflektierte der solch ideologischem Kalkül niemals aufgesessene und ästhetisch im Sinne eines avancierten Musikkonzeptes maximal emanzipierte Friedrich Goldmann, dass das Komponieren von Symphonien – seine Symphonien entstanden 1971/72, 1976, 1986 und 1988 – wohl »doch etwas mit DDR zu tun gehabt haben« muss.²⁰

Um beim Beispiel Symphonie zu bleiben: Auch die unumgängliche Erweiterung kompositorischer Möglichkeiten erfolgte in den 1950er Jahren stets retrospektiv. Die ideologische Adaptation des klassischen (von Goldmann zwei Jahrzehnte später dekonstruierten) *per aspera ad astra* erlangte zeitweilig programmatischen Verbindlichkeitsrang; und nachdem Harry Goldschmidt dann (1953) den Symphoniker Brahms in Übereinstimmung mit den Maximen nationaler partei-ideologischer Identitätsstiftung – Brahms als Programmsymphoniker! – gebracht hatte²¹, zeitigte dies unverzüglich spezifische Folgen. – Ich verweise beispielgebend auf das schon 1952 entstandene 1. Violinkonzert von Günter Kochan und den in Plagiats-Nähe zum ersten Satz der Brahms'schen c-Moll-Symphonie stehenden Kopfsatz aus Johannes Paul Thilmans 4. Symphonie von 1954, auf Werke also, in denen Überwindung und Verheißung im Kontext nationaler Traditionen für jedermann erkennbar mobilisiert wurden.

Noch schamloser, aber wahrscheinlich weniger publikumswirksam, ist dergleichen identitätsmanipulatorisches Komponieren zur Erscheinung gelangt in der Verbindung mit den hochgradig pathosgeladenen Texten Stephan Hermlins oder Hans Marchwitzas – man merkt die Absicht und ist verstimmt! – in Ernst Hermann Meyers *Mansfelder Oratorium* oder Gersters Kantate *Eisenbüttelkombinat Ost* – hier durch den Taschenspielertrick ideologischer Zukunftsprojektion mithilfe choralintonatorisch-hymnischer Melodiebildung. Und: Beide Werke wurden 1954, auf dem 4. Parteitag der SED, von Walter Ulbricht als richtungweisende Werke auf dem Gebiete der Musik hervorgehoben, während bereits im Vorjahr der sozialistische Realismus zum Zulassungskriterium für die Beteiligung an der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden erhoben wurde, wohingegen (ebenfalls 1954) das soeben installierte, von Johannes R. Becher geführte Ministerium für Kultur der DDR die programmatische Erklärung *Zur Verteidigung der Einheit der deutschen Kultur* veröffentlichte. Ein in der Tat widersprüchliches Vorgehen, an dessen Verwirklichung der

19 Vgl. Werner Wolf, Beitext zur Schallplattenaufnahme der Oper, unsere neue musik Nr. 21 (Schallplattenreihe des VDK).

20 Albrecht von Massow u. Friedrich Goldmann, »Gespräch«, in: *Zwischen Macht und Freiheit, Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Weimar 2004, S. 165–176, hier: S. 171.

21 Harry Goldschmidt, »Das Vermächtnis von Johannes Brahms. Zu seinem Geburtstag am 7. Mai«, in: *Musik und Gesellschaft* 3 (1953), S. 162–167.

hochbegabte einstige Expressionist und in der DDR – namentlich in den mit Hanns Eisler produzierten *Neuen deutschen Volksliedern* – zum Hersteller sozialistischer Erntedank-Lyrik verkommene Becher nicht nur politisch scheiterte.

Schon zwei Jahre nach der Proklamation einer einheitlichen deutschen Kultur postuliert Becher auf dem Vierten Schriftstellerkongress der DDR die »nationale Sendung« der ostdeutschen Literatur und damit sozusagen die Identität mit dem auf ideologische Weise fremdbestimmten Identischen. Die DDR etabliert sich als kommunistische Erziehungsdiktatur, in welcher (stets auf der sogenannten Schiene Parteiapparat – Schriftstellerverband – Verband Bildender Künstler – Komponistenverband) die ästhetischen Normen durchgesetzt und Normenverstöße geahndet wurden. Nach dem Bau der Mauer verkündet dann Walter Ulbricht auf dem 6. Parteitag der SED »Grundsätze der sozialistischen Nationalkultur«. 1968 erzwingt die SED unter anderem den Austritt der DDR aus der Gesellschaft für Musikforschung. 1969 beauftragt das ZK der SED die Delegierten des Sechsten Schriftstellerkongresses, »das Werden des neuen Menschen, des Revolutionärs unserer Tage« als »vordringliches Thema« zu behandeln.

Aber weil Druck bekanntlich Gegendruck erzeugt, klagen mehr und mehr Künstler aller Sparten (etwa seit Mitte der 1960er Jahre) das Recht subjektiver künstlerischer Identität ein. Auf dem Gebiete der Musik: Paul Dessau und Johann Cilenšek aus der älteren Generation; aus der jüngeren (und nicht zuletzt unter dem Schutz Paul Dessaus) vor allem Reiner Bredemeyer, Friedrich Goldmann, Paul-Heinz Dittrich oder Georg Katzer.

Die allmächtige SED gerät unter Zugzwang, und 1971 nimmt der 8. Parteitag – unter der Voraussetzung einer weiterhin verbindlichen Abgrenzung gegen den »bürgerlichen Modernismus« – Abstand von der stalinistischen Doktrin. Aber schon 1976 definiert Erich Honecker auf dem 9. Parteitag die DDR als »sozialistische Nation« und die »künstlerische Verantwortung im Sozialismus« als »Verantwortung für den Sozialismus«. 1984 rekurriert Honecker schließlich auf die Positionen Ulbrichts und den sogenannten Bitterfelder Weg: »Unsere Zeit braucht Kunstwerke, die den Sozialismus stärken, [...] in deren Mittelpunkt der aktive geschichtsgestaltende Held, die Arbeiterklasse und ihre Repräsentanten stehen«²². Dies aber ist gleichbedeutend mit dem Eingeständnis des machtvollen Vorhandenseins einer ihrer subjektiven Identität bewussten Musik, Literatur und Bildenden Kunst, einer Kunst, welche unter höchst widersprüchlichen Bedingungen auch ihre Foren längst schon gefunden hatte. Und: Während der im Wechsel stattfindenden (Ost-) Berliner Biennalen und DDR-Musiktagen waren die Konzerte Neuer Musik (namentlich in dem von Schinkel erbauten und – aus Gründen, die des erklärenden Kommentars bedürften – glänzend wiederhergestellten Berliner Schauspielhaus) nicht mehr durch »Sozialistische Brigaden« und abkommandierte Soldaten der Nationalen Volksarmee sparsam besetzt, sondern vitale, grandios wahrgenommene Ereignisse, die sich dadurch auszeichneten, dass (neben den unvermeidlichen legitimatorischen Pflichtübungen) eine emanzipierte musikalische Moderne und ein hochmotiviertes Publikum aufeinandertrafen, das sich dem ideologischen Pathos und dem damit verbundenen, bis zuletzt ja aufrecht erhaltenen, Erziehungs-

22 Die hier mitgeteilten Daten betreffend vgl. Michael Berg, *Materialien zur Musikgeschichte der DDR*, Weimar 2001, S. 94, 109 und 133.

und Umformungsanspruch mehr und mehr zu entziehen trachtete. Mit anderen Worten: Unter den Voraussetzungen der andeutend beschriebenen Polarisierung und den für jedermann durchschaubaren und bis zuletzt fortbestehenden Lenkungsmechanismus wurde nun auch einer größeren Öffentlichkeit deutlich, dass die Defizite des sozialistischen Realismus ein gigantisches Ausmaß des (ich sage es mit einem Begriff Adornos) »menschlich Misslungenen« signifi­zierten. Und ich wage die Hypothese, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die sogenannte Neue Musik (zumindest in Deutschland) zu keinem Zeitpunkt größere Chancen besaß als in der unmittelbaren Konfrontation mit dem ideologisch Banalen.²³

*

Diese eher skizzenhaften Beobachtungen enthalten eine Reihe von Ansätzen zur Entwicklung weiterer Blickrichtungen, denen ich hier nicht nachgehen kann: Da wäre beispielsweise der von mir schon erwähnte sogenannte polnische Sonderweg, auf welchem (wenn ich es richtig sehe) das identitätsferne Nationale des Sowjet-Realismus mithilfe von Mimikry – ich denke beispielsweise an die 1951 uraufgeführte *Mała Suita* von Witold Lutosławski – zur Lösung aus den Zwängen eben dieser Doktrin, zu tatsächlicher nationaler Identitätsstiftung im Zeichen eines Aufbruchs in die Moderne, geführt werden konnte. Damit in Verbindung wären die frühzeitigen Impulse des »Warschauer Herbstes« und deren Reflexion in der DDR zu thematisieren. Weiter gälte es zu hinterfragen, warum die vorübergehende Liberalisierung nach dem 8. Parteitag der SED das identitätsstiftende Protestpotential der künstlerischen Moderne, namentlich der Neuen Musik, offensichtlich nicht zu paralysieren vermochte?

Die »zornigen jungen Männer« wurden überdies zu Akademie-Mitgliedern erhoben, und nach einem Diktum Picassos hätte es mit der Moderne vorbei sein müssen, wenn sie den Schlüssel zum Rathaus erhält. Aber möglicherweise bestehen vor allem in den 1970er und 1980er Jahren zwischen der musikalischen Avantgarde in der DDR und der etablierten Moderne Westeuropas insofern Unterschiede, als vergleichende Fallstudien zeigen könnten, dass (ich sage es zugespitzt) einem der ästhetischen Wahrnehmung sich entziehenden Materialfetischismus die aus den Musikverhältnissen der DDR widerspruchsvoll hervorgegangene Moderne insofern gegenübersteht, als an signifikanten Werken aus der mittleren und späteren DDR (beispielsweise den 1970 entstandenen *Bagatellen für B* von Reiner Bredemeyer oder Friedrich Goldmanns *Ensemblekonzert II* aus dem Jahre 1987) ein nicht-affirmatives gesellschaftliches Moment nicht nur analytisch konstatiert, sondern ästhetisch auch erkannt werden konnte? Und: Wie verhielten sich in den späten Jahren der DDR die nicht-affirmative musikalische Moderne und das staatliche, von der Partei (und manchmal auch vom Staatssicherheitsdienst) kontrollierte Auftragswesen – unbeschadet eines ebenfalls zu thematisierenden überwältigenden Interpretations-Enthusiasmus – zueinander? Wer beschritt Seite an Seite mit der Macht die *via triumphalis*, und wem wurde dabei der Marsch geblassen? – Ich vermag es (noch) nicht zu sagen.

23 Siehe auch: Michael Berg, »Restriktive Ästhetik als kreative Chance«, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, hrsg. von Michael Berg, Knut Holtsträter und Albrecht von Massow (= KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft 2), Köln u. a. 2007, S. 177–192.

Popularmusik – Identität und Differenz

Andreas Meyer (Detmold und Hamburg)

Einführung

Die amerikanische Rocksängerin Chrissie Hynde hat in einem Interview mit der Zeitschrift *Uncut*¹ zu Protokoll gegeben, dass für sie in den 1960er Jahren – als ein 14-jähriges Mädchen aus Ohio – alles Englische sehr exotisch war. Entsprechend fremd und neu wirkte die britische Popmusik, die infolge der Beatlemania über Amerika hineinbrach. Dabei verstand sich diese Musik als Adaption des amerikanischen Rock'n'Roll bzw. Rhythm & Blues. Mittels lokaler Rezeption und individueller Kreativität entstand eine eigene kulturelle Ausdrucksform, die dann über die englischen Grenzen hinaus und eben auch in Amerika für Jugendliche einen derartigen Reiz hatte, dass über mehrere Jahre die internationalen Charts von englischen Gruppen dominiert wurden. Seit den 1960er Jahren hat die Bedeutung globaler Prozesse in erheblichem Maße zugenommen. Innovative Verkehrstechnologien, ökonomisch motivierte Migration in Folge des Nord-Süd-Gefälles sowie ökonomische und mediale Vernetzungen führen mehr und mehr zur »Verdichtung von Raum und Zeit«². Es ist daher zweifelhaft, ob auch heute noch englische Popmusik auf 14-jährige Mädchen in Ohio exotisch wirkt. Die Differenzen sind indes geblieben. Adam Krims etwa konnte in seiner Studie über Rap Music die signifikanten Unterschiede zwischen US-amerikanischem und holländischem Rap und die vielfältigen Gründe dafür verdeutlichen,³ und Gabriele Klein und Malte Friedrich kommen aufgrund ihres Studiums internationaler Hip-Hop-Kulturen zu dem Schluss, dass die Globalisierung des Pop nicht zwangsläufig zur kulturellen Homogenisierung von ehemals sozial und ethnisch differenten Kulturen, sondern auch zu lokaler und ethnischer Ausdifferenzierung führe.⁴ Auch wenn adaptierte Musik sich nicht bzw. nur unwesentlich verändert, ergibt sich, sofern man von der Rezeptionsseite ausgeht, nicht zwangsläufig eine kulturelle Vereinheitlichung, da Musik je nach Gesellschaft und sozialer Gruppe unterschiedlich erlebt wird und »wir nicht alle auf die gleiche Weise zu den gleichen Rhythmen tanzen«⁵.

1 *Uncut*, September 2004, S. 65.

2 David Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Oxford 1997.

3 Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge University Press 2001, S. 156–165.

4 Gabriele Klein und Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a.M. 2003, S. 18–19.

5 Dick Hebdige, »Heute geht es um eine anti-essentialistische Kulturproduktion vom Mischpult aus«, in: *Kunstforum international* 135 (1996), S. 160–164, hier: S. 161.

Hinzu kommt, dass die amerikanische Popmusik selbst alles andere als homogen ist. Von Beginn an zielte sie entlang sozialer Teilungen auf verschiedene Käufergruppen. So druckte die Zeitschrift *Billboard* bereits in den 1940er Jahren Chartpositionen ab, wobei sie zwischen dem euroamerikanischen und afroamerikanischen Markt unterschied. Neue Generationen von Produzenten und Musikern partizipierten in unterschiedlichen Nuancen an den Stilen und Genres beider Märkte, was wiederum neue Spielarten entstehen ließ.

Wenn die Rezeption der heterogenen Formen amerikanischer Musik in Europa neue Ausdruckformen hervorbringt, wird klar, dass auch in asiatischen und afrikanischen Ländern aufgrund von Beeinflussung bzw. bewusster Adaption eigene hybride Formen entstehen. Die verbreitete Vorstellung von Popmusik als Zeichen der Verwestlichung im Sinne einer aufkotroyieren Einheitskultur führt in die Irre. Globalisierungsprozesse sind komplizierter. Unter Kulturtheoretikern überwiegt jedoch die Annahme, dass im Rahmen der globalen Annäherung aufgrund des technologischen Vorsprungs und der Konzentration des Kapitals die Impulse überwiegend von der westlichen Welt ausgehen.⁶ Hinsichtlich der Popmusik ist hier einschränkend zu bemerken, dass etwa die indische Filmmusik für verschiedene asiatische Kulturen und sogar in Ostafrika ebenso wie die westlichen Formen bedeutsam ist. In vielen Ländern wirkt zudem der Einfluss arabischer Musik auf die Popkulturen. Ferner ist zu bedenken, dass kulturelle Aneignung häufig nicht nur in eine Richtung geht, sondern sich als Austausch vollzieht. Das Beispiel der britischen Rockmusik in den 1960er Jahren und ihre Bedeutung in Amerika bietet hierfür ein markantes Beispiel. Festzuhalten bleibt, dass importierte Ideen stets vor dem Hintergrund lokaler und individueller Erfahrungen rezipiert werden, was zu jeweils unterschiedlichen Ergebnissen führt. Roland Robertson hat den Begriff »Glokalisierung« eingeführt, da die lokalen Besonderheiten stets einen wichtigen Anteil daran haben, wie sich die Globalisierung vollzieht.⁷

Die sich ergebende weltweite Vielfalt der Popmusik verbindet sich mit der Wandelbarkeit ihrer Funktion und ihres Stellenwertes in der jeweiligen Gesellschaft. So finden wir in vielen verschiedenen Ländern Popmusikformen, die unter den Marginalisierten der Gesellschaften entstehen, um sich dann innerhalb höherer Schichten zu etablieren und schließlich als Würdezeichen der Kulturen herhalten.

Bei der Ausgestaltung, Abgrenzung und Transformation von Identität spielt Musik eine wichtige Rolle.⁸ »Wir werden«, schreibt Stuart Hall, »mit einer Reihe von Identitäten konfrontiert, die alle zu uns oder besser zu bestimmten Seiten von uns gehören und zwischen denen wir wählen können.«⁹ Identitäten sind häufig nicht starr, sondern instabil und Veränderungen unterworfen. Daher ist gerade Popmusik in ihrer Vielfalt, Hybridität und

6 Vgl. Stuart Hall, »Das Lokale und das Globale. Globalisierung und Ethnizität«, in: Stuart Hall, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: *Rassismus und kulturelle Identität*, hrsg. von Ulrich Mehlum u. a., Hamburg 1994, S. 44–65, hier: S. 53.

7 Roland Robertson, »Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, hrsg. von Ulrich Beck, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–220.

8 Vgl. Martin Stokes, »Introduction«, in: *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, hrsg. von Martin Stokes, Oxford 1994, S. 1–27, hier: S. 3–4.

9 Stuart Hall, »Die Frage der kulturellen Identität«, in: Stuart Hall, *Ausgewählte Schriften* 2, S. 180–222, hier: S. 212.

Wandelbarkeit in besonderem Maße als Mittel kultureller Identifikation geeignet. Sie dient der Ausbildung individueller, schichten-, geschlechts- und generationsspezifischer Zugehörigkeiten; aufgrund ihrer Hybridität kann sie als regional und überregional interpretiert werden und so zu Zeichen ethnischer bzw. nationaler Zugehörigkeit und/oder kosmopolitischer Gesinnung avancieren. Nicht selten wird sie politisch funktionalisiert.

Identität ist nicht zuletzt auch eine ökonomische Größe. Die Fragilität moderner Identitätsprozesse verdankt sich in erheblichem Maße der »Ausbreitung des Konsumismus«¹⁰. Die Steuerbarkeit bzw. Manipulation der Zuordnungen ist Teil der Marketingstrategien der Popindustrie. Man versucht mit Unterstützung der Massenmedien Images zu kreieren, indem man die Musik in vielfältige Kontexte einbettet. Genres, Stile und Künstler sowie deren Labels sollen sich als spezifische Marken etablieren. Identitäten werden so vielfältig bedient oder gegebenenfalls eigens erfunden und mit ihnen die entsprechenden Symbole. »Zeichen setzen und Heimat schaffen, das wird weit über die Musikbranche hinaus eine entscheidende Aufgabe der Medienlandschaft werden«, schreibt Tim Renner, ehemaliger Manager bei Universal Music, in seinem Buch über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie.¹¹

Der hier zu Tage tretende Facettenreichtum erschwert ein Erfassen der Popmusik als Ganzes. Er verdeutlicht die Notwendigkeit einer gleichrangigen Berücksichtigung ästhetischer, sozialer, politischer, transkultureller und kommerzieller Sphären sowie deren historische und mediale Bedingungen. Daher sind es verschiedene wissenschaftliche Disziplinen, innerhalb derer man sich den popmusikalischen Ausdrucksformen und ihrer Bedeutung für die Menschen annähert. Nicht zufällig repräsentieren die Referatsthemen des Symposiums unterschiedliche Fachrichtungen der Musikwissenschaft.

Irving Wolther (Hannover)

Der »Eurovision Song Contest«

Ein Musikwettbewerb als Mittel nationaler Repräsentation

Der »Eurovision Song Contest« (kurz: ESC) ist der weltweit größte Wettbewerb für populäre Musik und mit mehr als 100 Millionen Zuschauern¹ das erfolgreichste Fernseh-Unterhaltungsprogramm in Europa. Ursprünglich wurde der ESC ins Leben gerufen, um einen jährlich wiederkehrenden Anlass für die Zusammenarbeit der europäischen Fernsehanstalten zu schaffen. Zu diesem Zweck wurde nach dem Vorbild des bereits seit 1951 exis-

¹⁰ Ebd.

¹¹ Tim Renner, *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*, Frankfurt a.M. 2004, S. 282

¹ Vgl. http://www.ebu.ch/en/union/news/2004/tcm_6-12072.php 10.2.2005.

tierenden Festival della Canzone Italiana (Festival di Sanremo) ein Komponistenwettbewerb ins Leben gerufen. Dieser wurde 1956 erstmalig ausgestrahlt. Die Belange der Musikindustrie blieben dabei weitgehend unberücksichtigt, und erst in späteren Jahren wurde das europaweite Vermarktungspotenzial des Wettbewerbs auch von der Schallplattenindustrie entdeckt. Noch heute ist der »Eurovision Song Contest« in erster Linie ein von den Fernsehanstalten inszeniertes Medienereignis und dient erst nachrangig musikökonomischen Zwecken. Dies lässt sich unter anderem daran erkennen, dass zahlreiche Wettbewerbsbeiträge nie in den öffentlichen Verkauf gelangen.

Doch der ESC besteht nicht nur aus den drei Stunden Unterhaltungsprogramm, die an einem Samstagabend im Mai über die europäischen Bildschirme flimmern. Über die eigentliche Fernsehsendung hinaus bilden Pressekonferenzen, Empfänge und Partys eine parallele »Eurovisionswelt«, die einen eigenständigen Informations- und Berichterstattungswert besitzt. Dabei nutzen die Inszenierenden diese Rahmenveranstaltungen in hohem Maße zur Selbstdarstellung bzw. zu Repräsentationszwecken.

Verschiedene Faktoren haben in der Vergangenheit dazu geführt, dass sich der ESC zu einem ritualisierten Fernsehereignis entwickelt hat. Ein Faktor hierfür ist die Periodizität des Wettbewerbs. Wenn der Sänger Guildo Horn den ESC in einem Atemzug mit Weihnachten und Ostern nennt,² dann ist dies nicht nur als humorvolle Übertreibung zu werten: Das alljährlich wiederkehrende Ereignis ESC besitzt einen betont festlichen Charakter, dem unter anderem durch das gemeinsame Anschauen der Sendung im Familien- oder Freundeskreis eine besondere Bedeutung verliehen wird. Die Ritualisierung des Wettbewerbs wird durch sein relativ starres Handlungsgerüst begünstigt, das durch einen stark vereinheitlichten Ablauf gekennzeichnet ist (formale Vorgaben für Vorstellung, Länge und Darbietung der Titel, Punktevergabe) und so trotz der großen zeitlichen Distanz zwischen den einzelnen Wettbewerben für eine problemlose Wiedererkennung sorgt.³

Ein dritter Faktor ist die Identifikation des Zuschauers mit dem Beitrag des eigenen Landes. Wird dem nationalen Beitrag eine intensive Medienberichterstattung zuteil (wie dies mit dem deutschen Beitrag von Max Mutzke 2004 der Fall war), kann sich bei den Zuschauern eine Art von Schlachtenbummlertum entwickeln, das in ähnlicher Form auch bei sportlichen Begegnungen zu finden ist. Ist dies regelmäßig der Fall (wie beispielsweise in den skandinavischen Ländern), trägt dies zusätzlich zur Ritualisierung des Wettbewerbs bei.

Nun besitzt der ESC nicht in allen Ländern einen vergleichbaren Stellenwert. Die Euphorie, mit der der ESC beispielsweise in Schweden verfolgt wird, sorgt hierzulande eher für Kopfschütteln. Bei der Suche nach den Gründen für eine derart unterschiedliche Rezeption des Wettbewerbs ist es hilfreich, das Gesamtphänomen ESC in einzelne Bedeutungsdimensionen zu zerlegen, die sich aus der Geschichte des Wettbewerbs ergeben:

Beim ESC handelt es sich in erster Linie um eine Fernsehsendung, die vordergründig den Zweck verfolgt, hohe Einschaltquoten zu erzielen. Zur Verwirklichung dieses Ziels

2 Vgl. Guildo Horn, »Grußwort«, in: *L'Allemagne deux points. Ein Kniefall vor dem Grand Prix*, hrsg. von Milena Fessmann, Kerstin Topp und Wolfgang Nikolaus Kriegs, Berlin 1998, S. 6–7.

3 Vgl. Alf Björnberg, »Music Spectacle as Ritual: The Eurovision Song Contest«, in: *Proceedings of the LASPM 2*, hrsg. von der Maison des Sciences de l'Homme, Paris 1989, S. 375–380.

bemühen sich die beteiligten Fernsehanstalten um eine publikumsgerechte Gestaltung des Programms sowie um eine entsprechende Publicity im Vorfeld.⁴ Die Fernsehanstalten besitzen eine Schlüsselfunktion, da sie die Auswahl des nationalen Beitrags durch selbst definierte Ausschlusskriterien steuern können. So wurden in Deutschland beispielsweise 2004 nur solche Produktionen zugelassen, die eine Platzierung in den Top 100 der Verkaufscharts vorweisen konnten. Auf diese Weise sollte die Attraktivität des Programms für jüngere Publikumsschichten erhöht werden.

Nationale Unterschiede innerhalb dieser medialen Dimension lassen sich vor allem auf die unterschiedliche Struktur der jeweiligen Mediensysteme zurückführen. Da es sich bei den beteiligten Fernsehanstalten um öffentlich-rechtliche bzw. staatliche Fernsehsender handelt (die ausrichtende European Broadcasting Union schließt private Rundfunkanbieter in der Regel von einer Teilnahme aus), spielen hier Faktoren wie Staatsnähe bzw. -ferne, Bildungsauftrag und Konkurrenzsituation eine wesentliche Rolle.

Beim ESC handelt es sich um einen Gesangswettbewerb, ursprünglich sogar um einen reinen Komponistenwettbewerb. In den frühen Jahren des ESC wurden konkret die einzelnen Beiträge bewertet und nicht die Länder, für die sie ins Rennen gegangen waren. Faktisch bleiben von dem Fernsehereignis ESC in erster Linie die musikalischen Darbietungen in Erinnerung. Dennoch spielt die Musik an sich im Rahmen des Wettbewerbs eine untergeordnete Rolle.⁵

Bei Betrachtung der musikalischen Dimension sind nationalspezifische Eigenheiten bei der Umsetzung populärmusikalischer Strömungen zu berücksichtigen.⁶ Türkische Popmusik zehrt von anderen musikalischen Wurzeln als finnische. Darüber hinaus sind Eurovisionsbeiträge durch eine Reihe formaler Vorgaben geprägt, welche zur Entstehung einer typischen Form von Festivalmusik beigetragen haben.

Auch wenn es sich im engeren Sinne um eine Veranstaltung zur Förderung der internationalen Fernsehzusammenarbeit handelt, verfolgen Künstler und Produzenten mit ihrer Teilnahme konkrete ökonomische Ziele. Eine gute Platzierung soll das musikalische Produkt auf dem nationalen Markt aufwerten oder sogar über die Landesgrenzen hinaus neue Absatzmärkte eröffnen. Die Bedeutung dieser Dimension steht und fällt mit der Popularität der Marke »Eurovision Song Contest«. Aus diesem Grund sind in Deutschland die federführende Fernsehanstalt und die Musikindustrie um eine enge Zusammenarbeit bemüht.⁷

Bei der Analyse der musikökonomischen Dimension sind neben Produktionskennzahlen Hitparaden ein wichtiges Hilfsmittel, weil sie Auskunft über Markttendenzen geben und historische Entwicklungen widerspiegeln.

Diese Dimension mag aus deutscher Sicht verwundern, doch lässt sich beispielsweise bei der Auswahl bzw. der Disqualifikation einzelner Beiträge eine direkte politische Ein-

4 Vgl. Helmut Scherer und Daniela Schlütz, *Das inszenierte Medienereignis. Die verschiedenen Wirklichkeiten der Vorausscheidung zum Eurovision Song Contest in Hannover 2001*, Köln 2003.

5 Vgl. Alf Björnberg, »Music Spectacle as Ritual«.

6 Vgl. Susanne Binas, »Die Poesie des Lokalen«, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 2 (2002), S. 69–71, hier: S. 70.

7 Vgl. Julia Schaaf, »Singen für Deutschland«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 4.1.2004, S. 38.

flussnahme belegen (Beispiel: der Rückzug des griechischen Beitrags 1982 durch Kultusministerin Melina Mercouri). Die Portugiesen hingegen nutzten in den 70er Jahren ihre Teilnahme, um den politischen Wandel in ihrem Land musikalisch zu dokumentieren.⁸

Inwiefern die politische Dimension in Erscheinung tritt, hängt von der Stellung des betreffenden Landes im internationalen Mächtekonzert ab und seit wann es diese Stellung einnimmt. Gerade für die jungen Staaten des ehemaligen Ostblocks spielt der ESC eine wesentliche Rolle zur Überwindung der jahrzehntelangen politischen, aber auch kulturellen Isolation. Dies gilt verstärkt für die kleinen Staaten, deren kulturelle Eigenheiten in Westeuropa nur wenig oder gar nicht bekannt sind.

Auch wenn die Ausrichtung des ESC Millionenbeträge verschlingt, gibt es doch kaum ein Land, das sich dieser Aufgabe nicht stellen mag. Die ökonomischen Vorteile, die man sich von der Ausrichtung des Wettbewerbs verspricht, überwiegen offenbar auf lange Sicht die unmittelbaren finanziellen Opfer. Für das irische Fernsehen bedeutete die dreimalige Ausrichtung in Folge eine erhebliche Anstrengung, die jedoch durch einen deutlichen Anstieg der Tourismuszahlen mehr als gerechtfertigt und auch politisch gewürdigt wurde.⁹ Estland und Lettland hingegen nutzten im Vorfeld ihres EU-Beitritts ihre Gastgeberrolle, um sich als attraktive Wissenschafts- und Industriestandorte zu profilieren.

Die nationalökonomische Dimension lässt sich mithilfe von Wirtschaftsdaten wie dem Bruttoinlandsprodukt pro Kopf zu den übrigen Dimensionen in Beziehung setzen. Weitere Anhaltspunkte liefern Zahlen der nationalen Tourismusorganisationen.

Eines der zentralen Anliegen vieler Länder besteht in der Darstellung kulturspezifischer Eigenheiten, auch wenn es sich bei den vorgestellten Melodien zumeist um Derivate angloamerikanischer Popmusik handelt. So soll durch Verwendung folkloristischer bzw. kulturspezifischer Elemente die kulturelle Diversität betont werden. Im Vordergrund steht hier der Wille, etwas ›Besonderes‹ vorzustellen, das sich von den Beiträgen der übrigen Nationen abhebt.

Die kulturelle Dimension ist insbesondere bei den jungen osteuropäischen Staaten eng mit der politischen verknüpft. So lassen sich auf Grund der Größe des Landes (Einwohnerzahl), vor allem aber anhand des Jahres der nationalen Unabhängigkeit Rückschlüsse auf das Bedürfnis nach Präsentation der nationalen Kultur ziehen.

Die ESC-Teilnahme wird in diesem Zusammenhang weniger zur Präsentation der eigenen Kultur als zur nationalen Selbstdarstellung genutzt. Distinktion wird hier durch Verwendung nationaler Klischees und Stereotypen herbeigeführt. So werden die Künstler in Kostüme gekleidet, welche die Landesflagge symbolisieren, oder sie singen Loblieder auf das eigene Land bzw. die eigene Hauptstadt (*Les Jardins de Monaco, Amsterdam, Nur in der Wiener Luft*). Sowohl kulturelle als auch nationale Dimension des ESC stehen häufig im Konflikt mit der musikökonomischen Dimension des Wettbewerbs, da die internationale Vermarktung stark regional ausgelegter Musiktitel mit finanziellen Risiken verbunden ist, die von den Plattenfirmen nur selten eingegangen werden. Zur Quantifizierung der natio-

8 Vgl. Jan Feddersen, *Ein Lied kann eine Brücke sein. Die deutsche und internationale Geschichte des Grand Prix Eurovision*, Hamburg 2002, S. 134, 140, 150 und 156.

9 Vgl. <http://historical-debates.oireachtas.ie/D/0452/D.0452.199505090114.html> 14.2.2005.

nalen Dimension geben die wegweisenden Arbeiten von Elisabeth Noelle-Neumann eine wichtige Hilfestellung.¹⁰

Wie bereits erwähnt, handelt es sich beim ESC ursprünglich um einen Komponistenwettbewerb, und in den frühen Jahren erschienen nicht Ländernamen, sondern die Titel der einzelnen Lieder auf der Punktetafel. Mit wachsender Teilnehmerzahl musste das Abstimmungsverfahren gestrafft werden, und so wurden bereits Anfang der 1960er Jahre stellvertretend für ihre Beiträge die einzelnen Länder bepunktet. Durch diese rein formale Veränderung wurde der ESC vom Komponistenwettbewerb zu einem Nationenwettkampf, bei dem die musikalische Dimension gegenüber der politischen und nationalen in den Hintergrund rückte. Sieg oder Niederlage wurden nicht mehr länger mit der Qualität der musikalischen Darbietung erklärt, sondern auf politische Ursachen zurückgeführt.

Bezüglich der kompetitorischen Dimension gibt es eine Reihe von Untersuchungen unter anderem aus Israel¹¹ und Deutschland,¹² die das Wertungsverhalten der Länder gegenüberstellen und spezifische nationale Unterschiede bei der Punktevergabe definieren.

Sie tritt nur in einigen wenigen Zusammenhängen in Erscheinung, vorwiegend in Israel, wo Religion, Politik und Kultur enger miteinander verwoben sind als in den übrigen Teilnehmerstaaten. Als Beispiel sei hier der massive Widerstand orthodoxer Gruppierungen gegen die Teilnahme der transsexuellen Künstlerin Dana International genannt. Da diese Dimension nur auf wenige Ausnahmefälle begrenzt ist, kann sie zwecks Generalisierung als Sonderfall der kulturellen Dimension behandelt werden.

Es lassen sich unterschiedliche Dimensionen des ESC definieren. Diese bedingen auf Grund unterschiedlicher nationaler Rahmenbedingungen in den Teilnehmerländern eine unterschiedliche Wahrnehmung des ESC. Dabei sind Zusammenhänge zwischen der Größe der Länder (Einwohnerzahl), ihrer Wirtschaftsleistung, der Struktur ihrer Mediensysteme und Musikmärkte einerseits und dem Stellenwert des ESC andererseits zu vermuten.

Um die vermuteten Zusammenhänge zu untersuchen, wurde im Mai 2004 eine Befragung der 36 Delegationsleiter beim »49. Eurovision Song Contest« in Istanbul durchgeführt. Die Delegationsleiter stellen nicht nur eine einheitliche Personengruppe mit äquivalenter Funktion innerhalb des Wettbewerbsgeschehens dar, sie sind zudem offizielles Sprachrohr und häufig wichtige Entscheidungsträger ihrer jeweiligen Fernsehanstalten mit zum Teil langjähriger Erfahrung auf dem Gebiet des ESC.

Auf Grund der räumlichen Distanz, der knapp bemessenen Zeit der Delegationsleiter und vor allem der vorhandenen Sprachbarrieren wurde die Expertenbefragung mithilfe eines standardisierten Online-Fragebogens in den vier geläufigsten europäischen Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch und Russisch durchgeführt. Dank einer anschließenden persönlichen Nachfassaktion konnten 33 der insgesamt 36 Delegationsleiter zu einer Mitwirkung bewogen werden.

10 Vgl. Elisabeth Noelle-Neumann und Renate Köcher, *Die verletzte Nation*, Stuttgart 1987.

11 Vgl. Gad Yair, »Unite, Unite Europe. The Political and Cultural Structures of Europe as Reflected in the Eurovision Song Contest«, in: *Social Networks* 17 (1995), S. 147–161.

12 Vgl. Wolfgang Schweiger und Hans-Bernd Brosius, »Eurovision Song Contest – beeinflussen Nachrichtenfaktoren die Punktevergabe durch das Publikum?«, in: *Medien & Kommunikationswissenschaft* (2003), S. 271–294.

In dem Fragebogen waren 32 Statements zu den Bedeutungsdimensionen des ESC enthalten, die von den Befragten mit einer vierstufige Skala von »Trifft mit Sicherheit zu« bis »Trifft mit Sicherheit nicht zu« bewertet werden konnten. Weitere 14 Statements waren von den Delegationsleitern der bisherigen Ausrichterländer zu bewerten.

Die Antwortmatrix wurde anschließend nach Ländern geordnet und um demographische Angaben (Einwohnerzahl), ökonomische Daten (Bruttoinlandsprodukt), politische Angaben (politisches System, Jahr der Unabhängigkeit), Angaben zum Musikmarkt (Analyse der nationalen Hitparaden) sowie zum nationalen Mediensystem ergänzt.

Die Ergänzung und Auswertung des Datensatzes ist noch nicht vollständig abgeschlossen, es lassen sich jedoch nach einer ersten Sichtung der Befragungsergebnisse folgende Aussagen treffen:

- Alle Fernsehanstalten sind an einem Sieg bzw. einer Ausrichtung des ESC interessiert – einzige Ausnahme: Deutschland; 50 Prozent (u. a. die Fernsehanstalten aus Skandinavien, Israel, Malta, Russland, Weißrussland und der Ukraine) würden den Wettbewerb auch ohne Sieg ausrichten.
- 83 Prozent der Befragten sehen im ESC eine Möglichkeit, ihr Land in Europa bekannter zu machen. Ausnahmen: die Delegationsleiter aus Deutschland, Frankreich, Norwegen, Polen und der Schweiz.
- Alle Fernsehanstalten (Ausnahme: Bosnien-Herzegowina) sehen es als Ehre für den teilnehmenden Künstler, sein Heimatland vertreten zu dürfen.
- 84 Prozent der Fernsehanstalten behalten sich vor, Künstler zu disqualifizieren, die durch ihr Verhalten das Ansehen des Landes schädigen könnten (Ausnahme: Deutschland, die Niederlande, Schweden und die Schweiz); 79 Prozent nehmen aktiven Einfluss auf den Bühnenauftritt ihres nationalen Künstlers.
- Für die Fernsehanstalten von Deutschland, Kroatien und Russland gilt eine schlechte Platzierung als nationale Schande.
- In den Augen von 94 Prozent der Fernsehanstalten wird eine gute Platzierung als nationale Ehre empfunden. Ausnahme: Portugal und die Schweiz.
- Alle Fernsehanstalten (Litauen k. A.) bemühen sich, erfolgreiche Künstler ihres Landes zu einer Teilnahme zu bewegen.
- Alle Fernsehanstalten waren daran interessiert, bei der Ausrichtung des ESC die Kultur ihres Landes zu präsentieren. Ausnahme: Deutschland und die Niederlande.
- Belgien, Estland, Irland, Israel und Lettland erhielten staatliche Beihilfen für die des ESC.
- Alle baltischen Staaten, Mazedonien, Weißrussland, Monaco und Andorra erhalten staatliche Beihilfen für ihre Teilnahme am ESC.
- Alle ausrichtenden Fernsehanstalten sehen den ESC als Gelegenheit, ihr technisches Know-how zu präsentieren.

Eine erste Sichtung der Befragungsergebnisse zeigt, dass der ESC eine Veranstaltung mit hohem Repräsentationspotenzial ist, das von den teilnehmenden Fernsehanstalten erkannt und aktiv genutzt wird. Die Darstellung des eigenen Landes und seiner Kultur steht offenbar vor den Bedürfnissen der Künstler, die zu diesem Zweck von vielen Fernsehanstalten be-

vormundet werden. Die staatliche Unterstützung in einigen Ländern weist auf die politische Bedeutsamkeit des Wettbewerbs hin.

Auffällig ist die Sonderstellung der deutschen Fernsehanstalt, deren Vertreter in seinen Antworten ein offenbar geringeres Repräsentationsbedürfnis als in anderen Ländern erkennen lässt, ein schlechtes Abschneiden jedoch als ›nationale Schande‹ einstuft. Ein Vergleich mit den Ergebnissen von Noelle-Neumann zum Nationalgefühl der Deutschen könnte in diesem Zusammenhang interessante Erklärungsansätze liefern.

Im Zuge der Ergänzung und Analyse des Datensatzes sollen die vermuteten Zusammenhänge weiter belegt und ausgeführt werden. Eine nähere Untersuchung der nationalen Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede im Antwortverhalten kann Aufschluss über die kulturelle Nähe der jeweiligen Nationen geben und Hinweise auf die Rahmenbedingungen für die unterschiedliche Rezeption des Wettbewerbs innerhalb der ESC-Teilnehmerländer liefern.

Julio Mendívil (São Paulo)

Der deutsche Schlager: ein musikalisches Stück Heimat

Oben am Firmament strahlt der Mond und lässt sein Licht wie eine schwache Kaskade silbernen Tülls über die Berge fallen. Es ist Vollmond. Allein deshalb kann man erkennen, dass die Berge grün bedeckt sind, denn ein Teppich aus Bäumen und Moos verbirgt ihre braune Masse aus Erde, Stein und Wurzelwerk. Wenn man dem Abhang mit dem Blick hinab wandert, sieht man am Fuße des Berges einen See und an diesem eine Windmühle. Kein Mensch ist hier zu sehen, aber man vermutet seine Präsenz, wenn man den Blick weiter schweifen lässt, denn dort neben der Mühle steht ein Landhaus, direkt am Rande des Weges. Schaut man genauer hin, sieht man, dass der ländliche Pfad, der von dem Haus wegführt, sich in eine von alten Häusern und Bäumen gesäumte Straße verwandelt, die bis zum Platz eines Dorfes führt, und dass dort eine Laterne die neoklassizistischen Formen eines Springbrunnens beleuchtet. Über den Dächern ragt der Kirchturm aus dem Ganzen heraus, als ob er sich mit dem Mond unterhalten wolle. Einige Schritte weiter steht eine weiße Sitzbank unter einem Rosenbogen – leer wie das Sofa in der gegenüberliegenden Ecke des Raumes.

Um diese Szenerie herum, in der die Elemente wie die unterschiedlich großen Figuren einer russischen Puppe ineinander gestellt sind – das Sofa steht im Haus, das Haus auf der Straße, die Straße im Dorf, das Dorf in der Landschaft, die Landschaft auf der Erde und die Erde im All wie der Mond – herrscht Dunkelheit. Direkt an der Grenze des nächtlich erleuchteten Bereiches unterhalten sich im Halbdunkel zwei Figuren neben einer Fernsehkamera. Angesichts der Bewegungen, die eine der Figuren mit den Armen macht, lässt sich

annehmen, dass sie der anderen Hinweise zur Führung des Kamerakranks gibt. Wir befinden uns am Set der Fernsehaufzeichnung einer Musiksendung. Hier macht ein gelangweilter Musikethnologe, nämlich ich, seine Notizen.



Abbildung 1: Rekonstruktion einer Szenerie anhand Feldforschungsnotizen des Autors.
Quelle: Zeichnung des Autors

Trotz der Verschiedenartigkeit der Repräsentationen gibt es etwas, das die konstruierte Landschaft der Fernsehaufzeichnung mit derjenigen des Gemäldes *Die Hölle* aus dem Triptychon *Der Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch verbindet. Die zahlreichen bis zur Perversion gesponnenen Elemente, aus denen dieses Bild besteht, würden keine ermahrende Botschaft darstellen, wenn sie nicht aus einem dem Maler und seinen Rezipienten gemeinsamen Fundus von kulturell erlernten Bildern schöpften. Das »Jüngste Gericht«, die »Hölle der Verdammten« sowie der Dudelsack, die Harfe, die Laute oder die Drehleier werden hier als Zeichen erkannt, wodurch die Verhandlung von Bedeutungen zwischen Sender, im Sinne des Kodierens, und Empfänger, im Sinne des Dekodierens, möglich wird.¹ Wie bei Bosch wäre auch der soziale Diskurs des deutschen Schlagers nicht möglich ohne das Vorhandensein eines Interpreten und Konsumenten gemeinsamen Repertoires kulturell erlernter Bilder, ohne ein semiotisches System, welches die Konstruktion von Bedeutungen ermöglicht. Man mag gegen diese Gemeinsamkeit argumentieren, dass beide Diskurse unterschiedliche Ziele verfolgen, dass, während Bosch die Hölle auf die Erde brachte, um uns daran zu erinnern, wie die irdische Welt nicht sein sollte, der Schlager ganz im Gegenteil versucht, den Garten Eden auf die Erde zu holen, um die hässliche Realität der letzteren zu vergessen. Und das stimmt natürlich. Dennoch teilen beide Diskurse die gleiche Inten-

¹ Vgl. Stuart Hall, »Kodieren/Dekodieren«, in: *Cultural Studies: Grundlagentexte zur Einführung*, hrsg. von Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter, Lüneburg 1999, S. 92–110.

tion, nämlich die »pervertierte Realität« durch eine korrektive Illusionssphäre zu invertieren. Dank der allumfassenden Definition von Kultur, die wir uns in der Ethnologie seit Tylor angeeignet haben, kann ich ein solches Unternehmen unbestritten als kulturell bezeichnen. Es stellt sich nun die Frage: Was wollen die Bilder des von vielen als dumm, oberflächlich und kommerziell beschimpften deutschen Schlagers kulturell ausdrücken? Oder, um es mit einem leicht verdrehten Vers von Rilke zu sagen: »Wo ist zu diesem Außen ein Innen?«

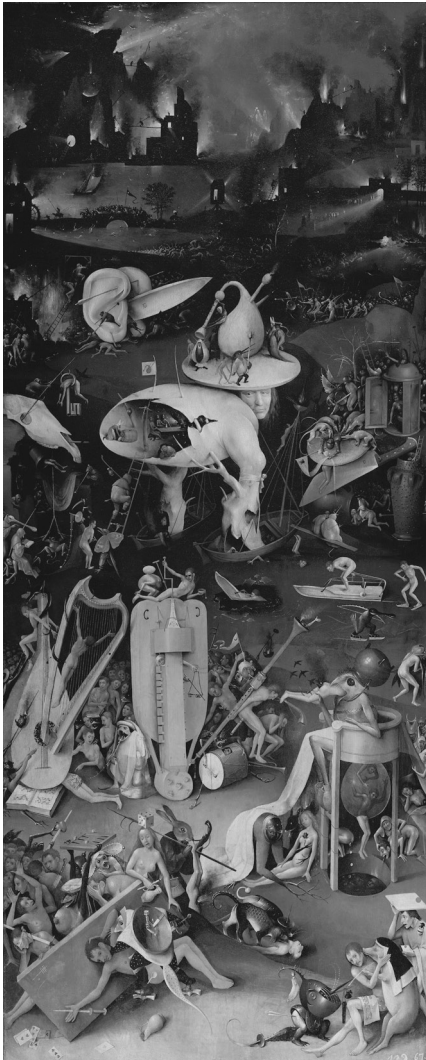


Abbildung 2: »Die Hölle« aus dem Triptychon
Der Garten der Lüste von Hieronymus Bosch.
Museo del Prado, Madrid

Hauptanliegen meiner Beschäftigung mit dem Schlager ist die Untersuchung seiner kulturellen Dimension bei der Konstruktion von Heimat bzw. bei der Konstruktion eines Heimatgefühls. Unter deutschem Schlager verstehe ich hier den Schlager im deutschsprachigen Raum von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart, den volkstümlichen Schlager eingeschlos-

sen, der sich meines Erachtens von dem erstgenannten lediglich innerhalb eines gemeinsamen musikalischen Feldes – im Sinne Bourdieus – unterscheidet. Dieses Feld ist dadurch charakterisiert, dass ein deutsches Subjekt als Träger des musikalischen Diskurses in Opposition zur englischsprachigen Popmusik konstruiert wird, wobei das ›Deutsche‹ mitunter aber auch deutschsprachige Popmusik ausschließen kann.²

Der deutsche Schlager verfügt genau wie Hieronymus Bosch über ein bestimmtes Repertoire kulturell erlernter Bilder. »Stichwörter« nennt Else Haupt sie in ihrer Arbeit *Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager*:

Unter Stichwort soll hier ein Wort verstanden werden, das immer, wenn es genannt wird, eine bestimmte Vorstellungswelt erweckt, die freilich durch das Wort nur oberflächlich vorgetäuscht, nicht beschworen wird. [...] Es sind Namen und Orte, auf die der heutige Schlagerhörer sofort mit bestimmten Assoziationen antwortet.³

Besonders wichtig ist dabei, dass diese Wörter, wie es Malamud in seinem Buch *Zur Psychologie des deutschen Schlagers* formuliert, »nicht nur einen Begriffsinhalt ausdrücken, sondern daneben zumindest noch einen Gefühlswert beinhalten«.⁴ Wie Haupt anmerkt, stammen diese »Stichwörter« häufig aus der Phantasielandschaft der Romantik (Rosen, Balkone, die Ferne, das Glück, das Herz, die Laterne, der Hafen usw.), wobei die Autorin darauf hinweist, dass sie aufgrund ihres Funktionswandels in der Schlagerwelt als pseudoromantisch zu verstehen sind, denn was bei den Romantikern eine Infragestellung sozialer Konventionen war, ist im deutschen Schlager die Grundlage eines vergangenheitsbeschönigenden Konservatismus. »Das Gefühl des Schlagerhörers«, sagt Malamud kategorisch, »ist sozusagen in einer Welt des Biedermeier heimisch«.⁵

Im Gegensatz zur Pop- und Rockmusik, wo das visuelle, die Musik und der Text, häufig unabhängig voneinander als gleichwertige Texte fungieren, ist die Aufgabe der Bildlichkeit beim deutschen Schlager, besagte »Stichwörter« zu betonen, so dass sie die Rolle von Zitaten im Sinne einer Intertextualität annehmen. Laut Julia Kristeva bezeichnet die Intertextualität den Umstand, dass ein Zeichen sich trotz seiner angeblichen Geschlossenheit innerhalb eines Systems niemals auf einen einzelnen Sinn festlegen lässt, sondern dass dieser vielmehr zwischen verschiedenen Bezugssystemen hin- und herspringen und dadurch mehrdeutig

2 Während meiner Untersuchung bezeichneten sich häufig Interpreten der sogenannten volkstümlichen Musik als Schlagerinterpreten mit der Begründung, dass sie nicht mehr Musik des Volks, sondern Musik für das Volk spielten. Tatsächlich konnte ich feststellen, dass volkstümliche Interpreten häufig in Schlagersendungen eingeladen werden und umgekehrt, und dementsprechend versuchen die Szenerie und die Musikauswahl dieser Sendungen beide Publika anzusprechen. Aus diesem Grund kann man wohl sagen, dass sowohl die musikalischen als auch die diskursiven Grenzen zwischen den Genres dazu tendieren, miteinander zu verschmelzen, was nicht heißt, dass es innerhalb dieses Feldes nicht auch Unterschiede und Konflikte gäbe.

3 Else Haupt, *Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichs mit dem Volkslied*, Diss. Ludwig-Maximilians Universität München 1957 (mschr.), S. 50.

4 René Malamud, *Zur Psychologie des deutschen Schlagers. Eine Untersuchung anhand seiner Texte*, Winterthur 1964, S. 57.

5 Ebd.

werden kann.⁶ Anhand meiner teilnehmenden und televisionären Beobachtungen möchte ich daher die These aufstellen, dass es im deutschen Schlager vor allem darum geht, mittels dieser Zitate kulturell erlernte Bilder zu vermitteln, die Deutsche – für Nicht-Deutsche unverständlicherweise – mit Geborgenheit und Gemütlichkeit – mit Heimat – verbinden.⁷

Heimat als Begriff lässt sich mit viel Toleranz bis ins Spätmittelalter zurückverfolgen. Das Wort bekam aber erst im 18. Jahrhundert eine nationale kulturelle Dimension. 1796 wird »das« Heimat im *Grammatisch-kritischen Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* als »Ort, das Land, wo jemand daheim ist, d. i. sein Geburtsort, sein Vaterland« definiert.⁸ So wurden »Heimat« und »Vaterland« auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert in der Literatur weitgehend als Synonyme verwendet, bis »das Heimat« sich wie Rosa von Praunheim einer Geschlechtsumwandlung unterwarf.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die weibliche Heimat zum Maßstab einer Dichtung, die die Dichotomie zwischen »Heimat« und »Fremde« thematisieren und dabei eine dialektische Beziehung herstellen sollte zwischen einem Ort der Geborgenheit und einer positiv konnotierten Weltoffenheit. In dieser Dichtung scheint sich Sehnsucht noch auf eine räumliche Distanz zu beziehen, später jedoch, um die Wende zum 20. Jahrhundert, verwandelt sich die Distanz mit der Entstehung der Heimatbewegung in eine zeitliche, die die Rückkehr zur Tradition der Moderne entgegenstellte:

Key oppositions in the discourse of Heimat set country against city, province against metropolis, tradition against modernity, nature against artificiality, organic culture against civilization, fixed familiar, rooted identity against cosmopolitanism, hybridity, alien otherness, or faceless mass.⁹

Die Nationalsozialisten versuchten, den Begriff »Heimat« wieder mit Vaterland gleichzusetzen. Betrachtet man das Schlagerrepertoire »archäologisch«, findet man die Spuren dieses Unternehmens in Liedern wie »Wir ziehen durch die Heimat mit Musik« aus dem Film *Mädels von heute* (1933) oder »Auch in Frankfurt am Main« (1933), in denen die Heimat durch konkrete geographische Bezüge verortet wird. Im Deutschland der Nachkriegszeit hingegen entwickelte sich eine Idee von Heimat, in der sie durch eine zunehmende Integration in globalisierte Praktiken aus spezifischen raumzeitlichen Kontexten herausgelöst wurde. Auf diese Weise wurde Heimat zum Nichtort:

6 Vgl. Inge Suchsland, *Julia Kristeva. Zur Einführung*, Hamburg 2000, S. 79–80.

7 Wenn hier von »Heimat« und »Schlager« die Rede ist, dann ist auf keinen Fall gemeint, dass diese Verbindung allein auf textlicher Ebene stattfindet, denn über die Texte hinaus, die das Thema Heimat explizit behandeln, gibt es zahlreiche Lieder, die für die Konstruktion eines Heimatgefühls verwendet werden. Heimat ist hier dann nicht als eine territoriale Bindung zu betrachten, sondern als ein persönlicher Bereich, in dem man sich geborgen, sicher und zu Hause fühlt und den man selber gestalten kann. Vgl. Beate Mitzscherlich, »Heimat ist etwas, was ich mache«. *Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozess von Beheimatung*, Herbolzheim 2000, S. 88–91.

8 Zitiert nach Klaus Lindemann, »Einleitung«, in: *Arbeitstexte für den Unterricht. »Heimat«. Gedichte und Prosa*, Stuttgart 1992, S. 9.

9 Elizabeth Boa und Rachel Palfreyman, *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890–1990*, New York 2000, S. 2.

So sehr Heimat auf Orte bezogen ist, Geburts-, Kindheitsorte, Orte des Glücks, Orte, an denen man lebt, wohnt, arbeitet, Familie, Freunde hat – letztlich hat sie weder einen Ort noch ist sie einer. Heimat ist nicht Ort. Heimat ist Utopie. [...] das eigentliche Heimatgefühl ist das Heimweh. Aber auch wenn man nicht weg ist, nährt sich das Heimatgefühl aus Fehlendem, aus dem, was nicht mehr oder auch noch nicht ist. Denn die Erinnerung und Sehnsüchte machen die Orte zur Heimat.¹⁰

Eine Statistik des Jahres 2000 berichtet, dass für 31 Prozent der Deutschen Heimat der Wohnort ist, für 27 Prozent der Geburtsort, für 25 Prozent die Familie, für sechs Prozent die Freunde und nur für elf Prozent das Land.¹¹ Diese Aussagen zeigen, dass das Wort Heimat nicht mehr das Vaterland ist, sondern eher so etwas wie ein ›persönliches Territorium‹, wo man sich wohl und geborgen fühlt. Im Schlagerdiskurs enthüllt sich der Begriff Heimat zudem als etwas Fortschrittsfeindliches, das mit einer harmonisierenden heilen Welt assoziiert wird. Die Begriffe Gemütlichkeit, Sehnsucht, Zufriedenheit, Bequemlichkeit und vor allem Traumwelt sind hier im Kontext der Heimatkonstruktion zu verstehen. Denn da, wo die Wirklichkeit scheitert, kann nur die Illusion einer heilen Welt als eine ›wahre Alternative‹ gelten.

Eine Voraussetzung für die Entortung der Heimat war das, was Anthony Giddens den Entbettungsprozess der Moderne nennt, d. h. eine zunehmende Trennung zwischen Raum und Ort. »Unter Modernitätsbedingungen,« sagt Giddens, »wird der Ort in immer höherem Maße phantasmagorisch [...]«. ¹² Dieser Prozess der Entbettung ist jedoch mit einem Prozess der Rückbettung ›entfremdeter‹ Praktiken eng verbunden, der mittels einer Dislozierung diesen Praktiken erneuerte raumzeitliche phantasmagorische Kontexte ermöglicht. Da sie durch ihre mediale Verbreitung als ein vom Ort gelöster Raum verstanden wird, erweist sich die Schlagermusik als ein idealer ›Ort‹ für die Dislozierung von Heimat.

»Dort wo die Blumen blühen / dort wo die Täler grün / dort war ich einmal zu Hause / wo ich die Liebste fand / da liegt mein Heimatland / wie lange bin ich noch allein?«, sang in den 1950er Jahren Freddy Quinn und setzte damit ein Paradigma für spätere Evokationen von Heimat im deutschen Schlager.

In der Romantik war das Thema der Heimat eines der Hauptmotive der deutschen Volksmusik. Über Sehnsucht, Ferne und Erinnerung wurde gesungen, um die verlorene Heimat zu evozieren. Man mag daher glauben, dass die Heimatwelle im deutschen Schlager der 1950er Jahre allein eine Antwort der Musikindustrie auf die Situation der Vertriebenen in der Nachkriegszeit war und eine Instrumentalisierung dieser Heimattradition zum Zwecke der Gewinnmaximierung, aber bereits im frühen 20. Jahrhundert sehnten sich Sänger und Komponisten nach irrealen Reichen oder idyllischen Örtlichkeiten, wie etwa in den Liedern »Nach der Liebesinsel lass uns zieh'n« von Lincke & Bolten oder »Du sollst der Kaiser meiner Seele sein« aus Robert Stolz' Operette *Der Favorit* (»Ich weiß ein Land, das ohne Schranken / ich weiß ein Reich, worin sich ranken / wohl tausend zärtliche

10 Bernhard Schlink, *Heimat als Utopie*, Frankfurt a.M. 2000, S. 32.

11 Ebd. S. 23.

12 Anthony Giddens, *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt a.M. 1995, S. 30.

Gedanken / um meiner Liebe Rosenpfad / das ist das Land, worin ich lebe / das ist das Reich, das ich dir gebe / auf dessen Thron ich dich nun hebe / in meines Herzens freiem Staat«). Es scheint, als übersähen diejenigen, die allein die Musikindustrie für diese Inflation von Heimat verantwortlich machen, dass die Heimat, nach der sich so viele mit Robert Stolz oder mit Freddy Quinn sehnten, nicht oder nicht nur der verlassene Geburtsort oder der Ort der Kindheit sein kann, sondern auch derjenige, den man niemals betreten hat.

So wie die evozierte Heimat nicht mehr der ›realen Heimat‹ entspricht, können auch die Zeichen, die sie repräsentieren (Elsa Haupts »Stichwörter«), ungenau und diffus sein. Denn wie John Fiske es formuliert, ist es der offene Text bzw. seine Polysemie, die Bedeutungen bei den Konsumenten generieren lässt.¹³



Abbildung 3: Die Schürzenjäger. Foto: Ralph Larmann Gruppen-Archiv

Gehen wir zurück zu unserer Szenerie im Fernsehstudio, um dies ausführlicher zu erläutern. Eine farbige Beleuchtung verändert nun die Landschaft. Auf der rechten Seite des Raumes stehen sechs Herren mit wallenden Haaren und singen. Singen sie von roten Rosen, einsamen Matrosen oder von der traurigen Ferne? Grabowski hat darauf hingewiesen, dass, während in den Schlagern der 1950er und 60er Jahre die Heimat eher im Norden Deutschlands und auf See »lokalisiert wurde«, der heutige Schlager die Heimatbilder in die süddeutschen Berge verlegt hat.¹⁴ Dementsprechend singen besagte Herren, die Schürzenjäger, von herrlichen Bergen und sonnigen Höhen:

Wenn der Morgen kommt und die letzten Schatten vergehen,
Schau'n die Menschen der Sierra hinauf zu den sonnigen Höhen.

13 Vgl. John Fiske, »Fernsehen: Polysemie und Popularität«, in: *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*, hrsg. von Rainer Winter und Lothar Mikos, Bielefeld 2001, S. 94.

14 Ralf Grabowski, »Zünftig, bunt und beiter«. *Beobachtungen über Fans des volkstümlichen Schlagers*, Tübingen 1999, S. 30.

Schau'n hinauf, wo der weiße Kondor so einsam zieht,
Wie ein Gruß an die Sonne erklingt ihr altes Lied:

Sierra, Sierra Madre del Sur,
Sierra, Sierra Madre
Oh, oh, Sierra, Sierra Madre del Sur,
Sierra, Sierra Madre. (*Sierra Madre del Sur*, Die Schürzenjäger)

Selbst wenn sich auf den ersten Blick diese »Sierra Madre« auf die gleichnamige nordamerikanische Bergkette zu beziehen scheint, deuten die eingestreuten spanischen Wörter, »sierra madre del sur« (»Mutter Bergkette des Südens«), der »weiße Kondor« [sic!] und die mit Bambusflöten gespielte Melodie auf ein Ambiente in den Anden hin, wie jenes, das die Straßemusikanten in den deutschen Fußgängerzonen evozieren. Interpretiert man jedoch die gegebenen »Stichwörter« in einem deutschsprachigen Zusammenhang, rücken die besungenen Berge mit einem Male in alpines Gelände und nehmen – ganz wie die Interpreten – einen Tiroler Charakter an. Dabei verwandeln sich die auf den ersten Blick typisch amerikanischen bzw. lateineramerikanischen Motive in klassische deutsche Heimatmotive wie das Abendrot, die Berge, Glück, das vergeht, Herzen, die erklingen usw. Auch neue Motive können dabei entstehen wie etwa der alpine, weiße Kondor, hinter dem linksorientierte Schlagerfeinde einen verkleideten Falken befürchten. Andere wiederum vermuten auf foucaultsche Weise, dass »schwarz« als Symbol des Bösen eines der verbotenen Wörter der heilen Welt des Schlagers ist.



Abbildung 4: Teil der Szenerie einer TV-Schlagersendung. Quelle: Foto des Autors

Diese Überlegungen, die auf Aussagen meiner Informanten beruhen, lassen mich behaupten, dass über die Intentionen der Autoren hinaus Konsumenten ihre Heimat mit dem Schlager je nach eigenem Bedarf konstruieren. Es spielt letztendlich keine Rolle, ob die ersehnte oder verlorene Heimat im Lande der Freiheit, in Südtirol, in der kalten Höhe des Andenraums liegt oder auf dem Wohnzimmersofa. Hauptsache ist, dass die Musik den Hörern ein Stück Heimat ermöglicht.

Peter K. Marsh (Ulaanbaatar)

»We've Started a Revolution!«

A Survey of Rap, Hip-Hop, and the Pop Music Industry in Mongolia

Despite being one of the most geographically isolated nations in the world, Mongolia has not remained untouched by the processes of globalization of the past century. Rap music and hip-hop culture have made their way to Mongolia in the 1990s as part of the same transnational cultural flows that have brought other Euro-American forms of popular music and culture to the country since at least the 1960s. But rap's presence in this country has been particularly controversial. Like other forms of global culture, it arrived bearing a particular story about its origins and place in the modern world. Many in Mongolia understand rap as an essentially African-American form of expression developed in reaction to the realities of social disenfranchisement and racial discrimination experienced by many Blacks in post-industrial American society – realities that few see as existing in Mongolia. Thus, to many, the image of young Mongolian rappers on stage imitating the look and sound of Black ›gangsta‹ rappers seems out of place and ›unnatural‹ in this country.

But understanding rap's place in contemporary Mongolia means moving beyond essentialist tropes about the art form and instead seeing the particular ways that young people have appropriated it to the Mongolian context in relation to broader social, economic and political realities. When we approach Mongolian rap in this way, we begin to see an art form that is functioning as a medium for new forms of youth cultural identity that at once seeks to resist the cultural mainstream while simultaneously being recognized as a vital part of it. In this way, rap's subcultural resistance and accommodation to the musical mainstream resembles a pattern by which other forms of Euro-American popular music have become ›nativized‹ in Mongolia since the late 1960s.

This paper briefly surveys the development of the popular music industry in this period, paying particular attention to the rise of rap music and hip-hop culture. The history of popular music in this country has been little studied by either Mongolian or foreign scholars. This study seeks to contribute to this history while also heeding the call of Tricia

Rose¹ and Tony Mitchell to present examples of how local identities globally are being expressed »through the vernaculars of rap and hip-hop«.²

From Jewels to Bells: Mongolian Pop Music in the Socialist Era

Even at the height of the Cold War, as the leaders of the Soviet-aligned nations, including the Mongolian People's Republic (MPR), were at their most critical of Western »capitalist« culture, many of their own youths were becoming increasingly fascinated by it. Like their Soviet counterparts of the late 1960s and early 1970s, young Mongolians were also becoming adept at securing material symbols of it, often right from under the noses of (and sometimes with the tacit approval of) the border guards and police. As early as the 1970s, a thriving »underground« market in popular material culture had emerged, which included the widespread and informal hand-to-hand distribution of tapes and LP recordings of Western popular music groups, as well as of Western styles of clothing (particularly blue jeans), magazines, posters, and jewelry.

The MPR's leadership, the Mongolian Peoples Revolutionary Party (MPRP), treated this interest in Western popular material culture by its youth with fear and suspicion. As Ryback has shown,³ the political leaderships of most Soviet bloc nations were not only afraid of the overtly rebellious nature of youth culture of this period, but also suspicious of the commercial and political systems that supported its dissemination around the globe. More than a few in the Soviet political leadership viewed the spread of Western popular music as an anti-communist plot being directed in some ways by the political leaderships in Washington and London.

But Party leaders soon realized that this fascination with Western popular culture would not end by merely forbidding it. Thus the MPRP changed tactics in the late 1960s, hoping to channel youth interest in Western forms of popular culture in ways that would instead promote Party goals. In 1969, it sanctioned the creation of the first »variety« music ensemble called Soyol Erdene or Cultural Jewel. Consisting of drums, electric guitars and a keyboard backing a lead singer, the band had the look and sound of a typical pop group of the period. But the use of such terms as »rock« or »pop« was strictly forbidden. The music was instead referred to by the Russian word for staged music, *estrada*, which helped to distance the musical genre from its Euro-American roots and align it more closely with existing urban popular song forms of the Soviet world.

The new *estrada* groups, like Cultural Jewel, differed from their Western counterparts in other important ways. As state-managed ensembles, each was assigned a specific place within a hierarchy of other state-run organizations directly linked to the Ministry of Culture. The state gave all of its artists regular salaries, access to musical instruments and training, and organized regular concerts, recording opportunities, and tours throughout the Mongo-

1 Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, CT 1994.

2 Tony Mitchell, »Another Root – Hip-Hop outside the USA«, in: *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, ed. by Tony Mitchell, Middletown, CT 2002, p. 1–38, here: p. 2.

3 Timothy W. Ryback, *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, New York 1990.

lian countryside and other socialist ›brother‹ nations. The state-run media promoted their recordings nationwide, allowing some artists and their music to become quite well-known. The artists were, however, employees of the state and thus had to go where the Party wanted them to go and to do what it wanted them to do, such as wearing the stage uniforms the Party created for them, cutting their hair as the Party directed, and performing the repertoire the Party gave them.

The MPRP explicitly prohibited its musical artists from directly performing Western popular music. Their repertoire instead had to combine national elements with these foreign musical genres in ways that furthered the socialist agenda of promoting cultural progress and national development. Song lyrics, for instance, could touch on themes of romantic love, but only in ways the Party deemed as being progressive and uplifting. Song writers and arrangers commonly drew from Mongolian folk songs and folk song themes for their pop songs, including those about a mother's love, the speed of one's horses, or the beauty of the steppe, or wrote music that included classical or folk musical instruments. Such songs nearly always emanated from the pens of professional and usually classically trained composers, arrangers, and song-writers, most of whom belonged to the Mongolian Composers Union, an organization that played a powerful role in shaping the character of popular culture in this period. Meeting the Party's political goals often proved to be more important than creating interesting art: it was not uncommon for *estrada* performers to perform songs about collective farms or the spread of electrification.

These artists generally put up with these conditions since such ›official‹ jobs represented to many a regular paycheck and the chance to aid in the development of their homeland. But many also maintained ›unofficial‹ musical lives that they turned to when away from the public stage. The lead singer in the band Cultural Jewel in the 1980s, D. Jargalsaikhan, described it as common for the performers to gather with their friends in their homes after official concerts. He says he and his friends would usually sit on the floor of his apartment talking, drinking, smoking, and listening to or performing along with recordings of Western pop music. They would also sing songs that they themselves composed – those they would never dare to perform at their official concerts.⁴

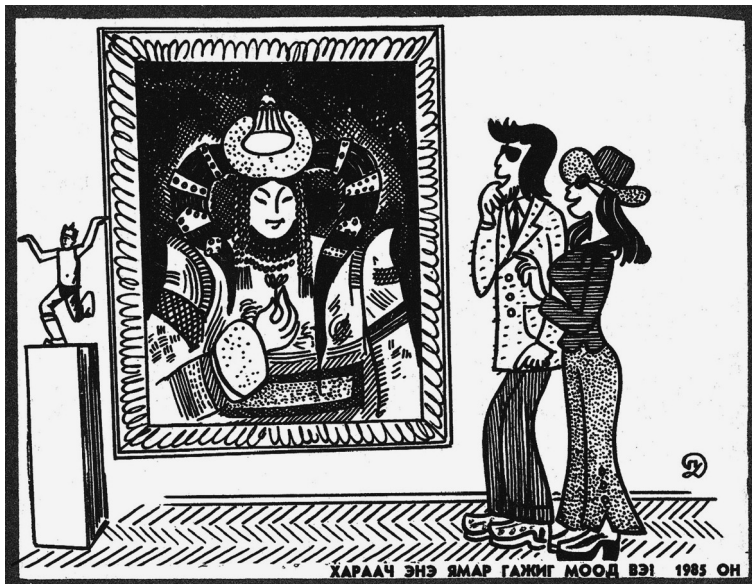
The Party was aware of such unofficial musical activities, but appeared unwilling or unable to bring it to an end. Should the police find people engaged in singing or listening to Western popular music, the punishments usually involved paying a fine or being subjected to a lecture by a police officer, but usually not arrest. The Party instead sought to shame the youths who followed Western pop cultural trends too closely, often satirizing them in political cartoons as lazy or stupid. Long hair became a stylistic marker that was at times fraught with political significance. The singer Jargalsaikhan remembers a Party official of the time making the statement that »youths with long hair have small brains – the longer the hair, the smaller the brain!«⁵

By the 1980s, artists increasingly challenged the Party's authority to control the political and artistic space within the realm of popular culture. In the mid-1980s Jargalsaikhan felt

4 Interview with D. Jargalsaikhan, Ulaanbaatar, 16.3.1999.

5 Ibid.

that the time was right to defy Party rules in order to sing a song he had written praising the spirit of Chinggis Khan (known in the West as Genghis Khan), the 13th century military leader who Mongolians consider to be the founder of the modern nation. The MPRP, for its part, considered Chinggis Khan to be a symbol of brutality and backwardness that had no place in a modern nation. While Jargalsaikhan was careful to portray both positive and negative qualities of the Khan, he also praised him for his deep love and concern for Mongolia and its people. In taking this risk, Jargalsaikhan was expressing his own deep convictions while also playing to the growing nationalist sentiments of his Mongolian listeners.



Picture 1: In this political cartoon from 1985, two young Mongolians, dressed as city people, look at a picture of a woman in traditional Mongolian dress and comment, »Look, what a strange style this is!« (Pushkin 1989).

By the end of the 1980s, popular music had become a more or less common means of expressing political dissent and resistance to Party authority. The most famous example of this was achieved by the band Khonkh or Bell, a duo led by two young Mongolian friends who had just returned from journalism school in Russia. The group's most famous song was *Khonkbny duu* (The Sound of the Bell), which was taken up and sung by protesters during the street demonstrations and protest rallies that took place between 1989 and 1990. Utilizing rather revolutionary-like imagery, the song's lyrics call upon its listeners to »awaken« from their slumber in order to create a new day in the life of their nation:

I had a nightmare last night
As if a long arm tortured me,
Strangling my words and blinding me.

Luckily, the bell rang and woke me;
 The ring of the bell rouses us.
 The bell that woke me in the morning,
 Let it toll across the broad steppes,
 Reverberating mile after mile.
 Let the bell carry our yearning
 And revive all our hopes.⁶

Another popular song by this group depicts party members who see the lives of the common people only through their office windows. The song resonated with a popular sense of unease about the seeming disinterest of the national leadership in the ordinary lives and problems of its citizens.

The city looks very beautiful. If you look through the window, people walk purposefully on the streets. Through the window, life seems pleasant. Send a message, girl: All is fine, all is right. Please take this down, write it down. Tell them not to demand any more.⁷



Picture 2: The pop duo Khonkh (Bell) performing in at a protest rally on Sukhbaatar Square, Ulaanbaatar, Mongolia, 1990

These singers told visiting New York Times reporter Nicholas Kristof at the time that their group's popularity stems from their willingness to »raise themes that were taboo, those that nobody else would touch«⁸. The group's defiance and independence was indicative of

6 Nicholas D. Kristof, »A Mongolian Rock Group Fosters Democracy«, in: *The New York Times* 26.3.1990, p. C 11, 1.

7 Ibid.

8 Ibid.

a new maturity and self-assuredness among the youth cultures in Mongolia. The Party's attempts to appropriate youth interest in Western popular cultures ultimately failed when the youths themselves stopped wanting to play along. The collapse of MPRP rule in 1990 came in part as a response to the massive street protests by Mongolian citizens, many of whom were inspired by the words of their own pop music artists. It also set the stage for the emergence of a new mainstream musical authority in the country.

Growth of the Pop Music Industry in the 1990s

At the time of the political changing in 1990, popular music was rife with political criticism. This was a time, Jargalsaikhan says, »when politics was in the air we breathed.«⁹ But with the subsequent introduction of market economic reforms and the successful completion of the nation's first multi-party election, youth interest in politics faded fast. A contributing factor for this was the severe economic downturn that accompanied the sudden end of generous Soviet subsidies, coupled with the economic »shock therapy« advocated by the World Bank. Mongolians suddenly faced not only the disappearance of the many social services they had come to rely upon, but also a steep decline in their standard of living. For many, even finding enough food to eat was difficult. Though they had finally won the right to travel freely and to speak their minds, only a few had access to the resources to do so.

Despite the difficult economic situation (and likely in part because of it), the nature of Mongolian popular culture changed dramatically in the first half of the 1990s, fueled to a large part by the rapid growth in communication technologies. Several new independent media and broadcasting companies began operations in Ulaanbaatar, bringing real competition to the still state-run (and still largely centralized) Montsome news service and Mongolian Radio & Television. Satellite and cable TV, including the MTV Channel, entered the market by the mid-1990s and quickly gained popularity, as did newly established FM radio stations and Internet cafes. Mongolian youths for the first time had easy access to the transnational flows of popular culture so familiar to their comrades in the West. At the same time, Russian language and culture programming began to lose its dominance in the Mongolian media market. This, along with a decline in the number of youths learning the Russian language, signified a further shift in young people's sense of themselves and their nation away from the Russian- and Soviet-centered worlds of their parents.

Mongolian popular music itself became increasingly diverse throughout the 1990s as youths began to experiment with the new genres and musical personas that they were seeing in the international media. The most popular musical genres of this decade included pop soloists, boy and girl bands, and rock music. Some of the most famous of these included the pop soloists Jargalsaikhan, Sarantuya, and Ariunaa (who has been called the »Madonna of Mongolia«); boy bands like Camerton and girl bands like the Spice Girls. Hurd and Kharanga also achieved a great deal of popularity as »heavy metal« and »hard rock« groups, respectively. While these performers were usually inspired by well-known Euro-American artists and groups, each developed their own unique musical and presentational styles.

9 Jargalsaikhan, interview 1999.

Songs about finding love and happiness continued to dominate the song themes favored by these artists. But many also continued to draw upon traditional song themes, such as love for one's parents or the beauty of Mongolian nature. Few performed Western popular music in its original form. Mongolian audiences instead wanted their artists then, as now, to create uniquely Mongolian forms of these Western genres. Most are intensely proud of their popular music and art and believe that their artists can and should create music »as good as« their Western counterparts.

In this way, Mongolian popular music has followed cosmopolitan trends established in the socialist era. In that time, the Party had insisted that its artists produce uniquely Mongolian forms of music that could stand as »Mongolian« contributions to the much larger Soviet »international« world of popular music. In a similar way, Mongolians in the post-socialist era sought to create a popular music that, while being uniquely Mongolian in sound and style, showed a mastery of the Western genre traditions. When Mongolians ask foreign visitors how their music compares with Western popular music, one gets the sense that they would like to see their national music appreciated on its own terms.

By the late 1990s, popular musical artists were not only beginning to find their own individual voices, but also beginning to conceive of themselves as a distinct community. When the Mongolian government, for instance, declared 1998 to be the »Year of the Youth«, a year-long celebration of Mongolia's young people and their potential, many of the leading Mongolian popular music artists of the day gathered together to sing the song commissioned for the event, *Ireedui onoodroos ekbhelnee* (The future begins today). The song's structure had individual artists and groups trading verses with each other – with musical breaks and transitions made to accommodate changes in genre – with the chorus sung by all the performers in unison. The effect was to present a musical community that, despite its diversity of individual styles, was united in its goal of celebrating the nation's youth, not unlike the effect the 1985 song *We Are the World* had in uniting leading Euro-American singers toward the goal of fighting hunger in Africa. Another important element in the formation of this community was the establishment of Pentatonic, an annual year-end music awards ceremony that its organizers have since marketed as »the Mongolian Grammys.« Like its American counterpart, Pentatonic has helped to define the popular musical mainstream in Mongolia by recognizing and awarding those artists who have achieved popular success within it.

The increasingly formalized nature of popular music in this period was encouraged in large part by the young industry's growing ties with big business. By the late 1990s, popular artists were finding eager sponsors from among many of the new emerging businesses of post-socialist Mongolia, the most generous including luxury clothing (principally cashmere wool) manufacturers, alcoholic breweries, importers and bars (principally the several joint German-Mongolian owned beer manufacturers), and luxury car distributors (the most prestigious being Mercedes-Benz). Other important sponsors included media companies that were, in this period, in the process of consolidating into a few large entities that controlled the most important radio and television stations and national and urban newspapers. These sponsors helped to support artists in the production of their CDs and music-videos and the funding of their concerts and tours, and in turn they benefited from their

name association with those who became successful. An extreme example of this came when the band Hurd signed a sponsorship deal in the late 1990s with the Erel Company of Mongolia, one of the largest of the domestic mining companies, after which the band was renamed Erel-Hurd.

The presence of these sponsors also points to a deeper social transformation that has been occurring in urban Ulaanbaatar since the mid-1990s. Though the majority of Mongolians continue to live in relative poverty, the overall growth of the national economy in the past decade has helped many achieve a higher standard of living. Mining, tourism and trade have become major new sectors of the economy. The recent boom in the markets for new apartments, cars, and electronic goods in Ulaanbaatar is a sign of an emerging middle class with cash to spend on goods, luxuries, and entertainment. The formerly ›classless‹ society that was said to exist during the socialist era is now becoming increasingly divided between the relatively rich and poor sectors of society. While there are many, particularly the entrepreneurs and highly educated, who are benefiting from the new opportunities in the Mongolian economy, there are many more, particularly those in the public sector, who are not or can not. Even trained teachers and doctors continue to earn an average of \$100 a month and often less in the country.

The relative appearance of wealth in Ulaanbaatar, however, continues to drive internal migration of people from rural areas to the capital city, where they hope to find a better life. Most, however, end up in the sprawling ›ger districts‹ on the edges of town. These are named after the traditional round tents, called *gers*, which many of these new immigrants set up and then surround with a fence, making a small family compound attached to other such compounds. Many of the residents in these districts lack electricity and running water, and other social services, such as schools and medical clinics, are in short supply. Having sold their domesticated animals, most hope to find jobs to support themselves, but levels of unemployment in these districts remains very high, as do levels of crime. The *ger* districts are not widely considered to be ghettos or slums among Mongolians, as similar places might be in other parts of the world. But there is a growing stigma in Ulaanbaatar towards those who live in these districts. Popular musicians remain aware that many of their fans come from very poor households and thus try to keep the costs of their concert tickets and CDs low, typically around US\$3 to \$5 a piece.

Another sign of the growing influence of mainstream popular music is seen in the close relationships that exist between artists and leading politicians and political parties. Political leaders are well aware of the potential political power of popular music. Many today might even have participated in the public demonstrations that helped to bring down the MPRP more than a decade ago. In the past several national elections for both Parliament and the Presidency, the main political parties have drafted popular music artists to support their respective candidates, many being made to sign contracts that prohibit them from campaigning for other political parties. Pop stars are now commonly seen at campaign rallies and in political campaign advertisements and some even compose campaign pop songs in support of their party.

In all of these ways, popular music has been developing hand-in-glove with the emerging mass media, business, and politics in Mongolia, each collectively ›scratching the other's

back«. It has become as integrated with the Mongolian superculture as it was at the height of the socialist era, a difference being that now many of these former ›youths‹ are themselves the representatives of the new popular music industry, including the conventions and expectations that come with it. But as in youth cultures throughout the world, where one finds accommodation to authority, one will typically also find subcultural resistance to it. As we will see next, ›rep‹ and ›hip hop‹ (terms the Mongolians themselves use) emerged in the late 1990s and early 2000s as both a reaction against the conventions of the musical mainstream and an expression of a new generational voice entering the scene in contemporary Mongolia.

The Emergence of Alternative Voices

The first group to rap in their music was Khar Sarnai or Black Rose. The group, consisting of two brothers, burst onto the scene in the mid-1990s with their loud, raw, and beat-heavy music, wild hair, face paints, fantastic costumes, and vigorous dancing. Describing their music as »techno rap«, the two singers commonly traded raps with each other over heavy house beats. The pair would not so much sing their raps as shout them at their audience, often in a guttural and growling voice. Their songs were typically fast-paced and on stage the duo would constantly move about and dance, thrusting their fists and legs into the air. While many of their songs dealt with love, they described them as being »more realistic« love songs than those common to the mainstream love ballad singers. The group's songs also often touched on taboo themes: one early hit for the group described a man's love for a prostitute.

In terms of musical, lyrical and presentational style, Khar Sarnai signaled a clear break from the refined, well-quaffed, and well-behaved pop divas and boy bands of the musical mainstream. As well as challenging the Mongolian pop song conventions of the day, the group's easy mixture of music and dance also showed Mongolian artists new ways to think about popular music and set the scene for the appearance of rap and hip-hop.

A number of self-described rap groups had formed by the late-1990s, but it was not until the early 2000s that the genre really caught the public's eye. Most of the groups popular then, including Digital, Ice Top, Montarep, Lumino, and Tatar, remain so today. Mongolian rap artists have shown themselves to be keen observers of the global hip-hop scene. Many have adopted the ›gangsta‹ hip-hop styles of clothing, hairstyles, body movements, gestures, and ornamentation that they have seen in the music videos of Western rappers, some of the more influential being Tupac Shakur, Snoop Doggy Dogg, MC Hammer, and Wu-Tang Clan. But this list could also include some well-known non-American groups, like the French rappers MC Solaar and IAM. Mongolian rappers also typically borrow ›beats‹ from these Western rappers and work them into their own songs.

Rap's strong beat is one of its defining features in Mongolia, or as 31 year-old Mongolian rapper B. Batbold (BAT) says, »it's all about the beat and good rhymes.«

When you go to a pub you're not going to dance to a pop song or rock song. Maybe you can dance to a few of them, but they're not really going to give you any good

pumping feelings. The hip-hop beat gives you more, how do you say, *khüniig tülkb-deg*, a beat that will come from within you and go outwards. Hip-hop music makes your head start to bob up and down and your feet start to move, and so I think that hip-hop beat gives people energy.¹⁰



Picture 3: The »techno-rap« band Khar Sarnai (2001)

Other important elements of the hip-hop scene in Mongolia include breakdancing, »scratching« and graffiti. Some of the groups have recently banded together to hire a young artist to »paint« a series of walls in downtown Ulaanbaatar with their group names in graffiti style.

Yet in spite of some degree of direct borrowing, we once again see the pattern of Mongolians adapting a Western genre to fit the unique contexts of their home country. We can see this in Mongolian rap videos, which, like their Western models, usually place rappers on the streets of their home city surrounded by their friends or »crew«. Some locations appear to be stereotypical of Western »gangsta« rap videos, such as abandoned factory sites, a train yard, or a striptease bar. But others appear to be places that could be a part of the everyday lives of the rappers themselves, such as a basketball court, an open-air bar, the courtyard of an apartment block, or a school. One recent video by the young group

10 Interview with B. Batbold, Ulaanbaatar, 4.7.2005.

Snep Crew opens with the artists breakdancing on the street in front of condominiums surrounded and being urged on by their friends who are sitting nearby on parked cars. The artists do not live in the expensive condominiums shown, but the message of the scene was clearly one of a large number of young friends who live near each other in a close neighborhood community.

This sense of bringing the music close to home is also seen in the rappers' use of uniquely Mongolian images and sounds. Some rap music videos, for instance, feature locations that are found only in Mongolia, such as in front of a famous statue or Buddhist monastery in Ulaanbaatar. The sounds of Mongolian folk instruments or traditional vocal styles are often layered into the music itself. One rap music video shows a male rapper breakdancing with a Mongolian female folk dancer, modifying his moves to imitate or interpret those of the dancer. Some rappers take the idea further, creating what they call »national rap« (*üundesnii rep*). A recent album by the group Lumino features rapping over Mongolian folk music melodies and instruments.

Mongolian rappers often focus on the problems that confront young people throughout the world, such as finding love, creating one's own identity and figuring out one's own way in life. Many rap songs deal with the pain of love – though usually only from a man's point of view given that the majority of rappers are male. A popular song by the group Lumino, *Khüniikh* (Someone's) features one of the singers rapping to his friends about how unsuccessful he has been in dating women. Another by the group Digital, *Usan nüden gүнj* (Teary-eyed princess), is about a man who is imagining his girlfriend crying in a far-away place, but still wondering what chance they have of getting back together again. The same group sings another song, *Gants lamidarch üxne* (Only one life to live), that has the rappers struggling with deeper questions:

In life, all people are growing up and falling down,
 So what are we to do with our lives?
 Some people drink a lot, others study a lot,
 But what are they really reaching for?
 Life is difficult to understand.¹¹

Mongolian rappers often speak about how they are attracted to the freedom that the rap genre gives them to express their feelings and to depict the realities of their lives. Yet few rappers seem willing to use the medium to push mainstream musical conventions in their home country too far. Tony Mitchell highlights the ways in which rap outside of the US has in many places become »an alternative mode of social and political discourse«¹², enabling rappers to speak out about homelessness, unemployment, political corruption and other »locally relevant issues«¹³. In contrast to these developments, Mongolian rap has not (some say »not yet«) adopted an overall critical stance towards those issues that many in Mongolia feel are important.

11 Digital, *This Is Life*, Michid Records (2003).

12 Tony Mitchell, »Another Root – Hip-Hop Outside the USA«, p. 22.

13 Ibid., p. 19.

Some groups have created a few songs that criticize specific types of bad behavior or unfortunate situations. In its song *State Teacher*, the group Tatar raps about how today's students are not paying enough attention to their own education, and calls on them to do better in school and to pay attention to their dedicated teachers. In its song *A Growing Flower*, the group Digital chastises people for treating children who live on the streets badly. »Their condition is not their fault,« they rap, »their parents are at fault for not thinking about their children's future.« The group War & Peace takes on the larger question of the insensitivity of the nation's leaders to the suffering of the poor in its song *A Letter to our President*:

The government spends four years doing nothing. The things promised are not done. I have seen your smiling face on television and read what you've written, but there is little that you have implemented. Do you run the country from your black glassed windowed cars? From behind the windows, the poor Mongolians won't be seen.¹⁴

Such political criticism of leaders living behind panes of glass is reminiscent of that voiced in the protest songs by the group Bell in the late 1980s.

Despite these examples, however, some have dismissed the entire phenomenon of Mongolian rap claiming that it has no place in a country like Mongolia. The singer Jargalsaikhan, for example, believes that rap makes sense only in those places and situations that gave rise to it:

Rap music is the music of the ghettos of New York City and places like that. These kids [Mongolian rap artists] grew up in nice homes and were well-educated. They have no roots in the conditions of life that created rap – like racism, discrimination, and a hard life. The blacks could sing this music because their blood was boiling.¹⁵

He says that he's been to the States and »seen the ghettos« of the American east where »people are always shooting each other and doing drugs«. And he insists that such conditions just do not exist in Mongolia.

Mongolian rapper BAT, who spent seven years living and working with Black rappers in London before returning to Ulaanbaatar, compares Mongolian rappers as actors:

They must think, if we can't sing like gangsters, then let's pretend we are for our albums and videos. These guys, they dress like gangsters, but when you meet them on the street, do they dress like that? No, they're just middle class guys who live with their mom and dad!¹⁶

The Mongolian rappers interviewed for this study generally admitted to these characterizations. A rapper nicknamed Skitzo told me that the members of his group Lumino are »all from good homes; we're not from the ghettos like the blacks of the United States«.¹⁷

14 Dain ba Enkh, *Neg Chig*, Ritm Studio (2002).

15 Interview with D. Jargalsaikhan, Ulaanbaatar, 26.9.2004.

16 Batbold, interview 2005.

17 Interview with D. Ankhbaatar, Ulaanbaatar, 13.9.2004.

In fact, many of the rap artists and groups appear to come from the emerging middle class in society. Many have graduated from high school, some from college, and more than a few have studied art or music or traveled to the United States or Europe. Some have told me that becoming a rap artist is not something the poor in society can do because they would need to have some capital to first create their product. One singer told me that he sold his car to earn the money his group needed to produce their first run of CDs.



Picture 4: Members of the hip-hop group Lumino. Skitzo is on the left.

Most Mongolian rappers draw a clear distinction between the view of hip-hop culture as an essentially African-American cultural form that arose in the troubled ghettos of American inner cities and the Mongolian hip-hop culture they are trying to create. Their goal, they say, is to show people that Mongolian rappers are not the thugs and criminals they may portray in their videos, but rather, as Skitzo puts it, »real artists who lead stable and professional bands.«¹⁸ Mongolian rappers want their subcultural art to be taken seriously by the musical mainstream in the country, and thus they were pleased when in 2001 the Pentatonic awards ceremony included hip-hop for the first time as one of the awards categories. That same year the Mongolian Hip-Hop Association, which aims to promote the hip-hop in the country, received official recognition from the government. »Since then«, says rapper Batorgil of the group Ice Top, »there has been no large show in Ulaanbaatar that has not included at least one hip-hop group. We stayed firm to our desire to bring this art to Mongolia.«¹⁹

More importantly, the rappers see themselves and their audiences, most of whom are in their teens and early 20s, as being of a different generation from those singers and audiences that make up the musical mainstream in the country. Skitzo describes this well:

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Interview with J. Batorgil, Ulaanbaatar, 27.6.2005.

We want to show the older generations, those in their 30s and 40s, that we are different from them. These were the generations brought up in the socialist era. These people were all taught the same things and boiled in the same sauce. Our generation likes songs that touch on reality and don't just talk about romantic love. Our generation is just now opening its eyes to see the whole world, not just Mongolia. We [Mongolian rap artists] have started a revolution in our country. We're changing the way young people are thinking.²⁰

Conclusions

In his survey of local hip-hop traditions from around the world, Tony Mitchell finds that while most »were undoubtedly initially influenced by U.S. hip-hop, they represent a continually shifting, heterogeneous, and complex music scene in which hip-hop is displaced and often delyrified. In the process it becomes a more amorphous, abstract, and atmospheric cross-genre musical practice, engulfing a wide range of home-grown musical and lyrical influences.«²¹

The development of hip-hop in Mongolia appears to fit this model in some important ways. Mongolian youths picked up hip-hop as a cultural form in the late-1990s from the international media and brought it, with its own histories attached, into the dynamic urban cultural scene of post-socialist Mongolia, which has been undergoing a rapid social, political, and economic transformation. While some of its original elements were dropped, others were kept and reworked in light of the needs of Mongolian youths eager to mark their own identities within this society. Many of the images of »gangstas« and »bad boys« fit nicely with these youth's own desires to break with the accepted codes and conventions of the musical mainstream as part of a larger process of defining themselves and their generation as different from the generations that came before it.

As a result, hip-hop in Mongolia, as in other parts of the world, has become transformed into what Mitchell describes as »a vehicle for exploring and constructing youth identities«.²² Mongolian rappers may indeed be creating a »revolution« in youth culture, but as we see in the history of Mongolian popular music in general, it is one that tends to repeat itself with the rise of each new generation. This is part of a familiar pattern of subcultural resistance to the cultural mainstream that, as Dick Hebdige saw, ultimately returns and enlarges it by »establishing new sets of conventions; by creating new commodities, new industries or rejuvenating old ones«.²³

Hip-hop does hold the potential to do something new in a country like Mongolia where democracy is still taking root and many of the older conventions of not criticizing authority figures are still observed. With its tradition of breaking codes and speaking

20 Interview with D. Ankhbaatar, Ulaanbaatar, 13.9.2004.

21 Mitchell, »Another Root – Hip-Hop outside the USA«, p. 16.

22 Ibid., p. 7.

23 Dick Hebdige, *Subculture: the Meaning of Style*, New York 1997, p. 96.

plainly, it could in the future become an influential alternative mode for political discourse. This could prove to be especially interesting if, further, it could involve those in the society who are experiencing the hard edge of Mongolia's transformation into a market economy and who have few other opportunities to make their voices heard.

Jürgen Arndt (Detmold und Paderborn)

Marvin Gaye, Motown und Maskerade

I.

Marvin Gaye nahm Anfang der 1960er Jahre in Detroit sein erstes Album unter eigenem Namen auf: *The Soulful Moods of Marvin Gaye*. Gaye eröffnete sein Debütalbum programmatisch mit dem Evergreen *The Masquerade Is Over* von Herbert Magidson und Allie Wrubel aus dem Jahr 1938. Der Song gehörte in den 1950er Jahren zum Repertoire einiger bekannter Doo-Wop-Gesangsgruppen wie The Harptones und The Moonglows. Beide Gruppen hatten den Song 1956 auf Schallplatte herausgebracht.

1959 wurde Gaye Mitglied der von Harvey Fuqua neu formierten Moonglows, ein entscheidender Schritt seiner Popkarriere. Mit *The Masquerade Is Over* knüpft Gaye auf seinem ersten Solo-Album an seine bisher gemachten Erfahrungen an und entwickelt sie – unterstützt von Fuqua als Mentor – seinen solistischen Ambitionen entsprechend weiter.

Der Song *The Masquerade Is Over* thematisiert die Enttäuschung über die verloren gegangene Faszination der Geliebten. Darauf reagiert der enttäuschte Liebende mit einer eigenen Maskerade. In Anspielung auf Ruggero Leoncavallos Oper *I Pagliacci* heißt es in besagtem Song: »I'll have to play pagliacci/And get myself a clown's disguise/And learn to laugh like pagliacci/With tears in my eyes«. Die Maskerade ist vorbei, eine andere lebt weiter. *The Soulful Moods of Marvin Gaye* wurde am 8. Juni 1961 auf Motown veröffentlicht. Damit begann eine für die nächsten zwanzig Jahre folgenreiche Verbindung zwischen dem populären Soul-Crooner und dem erfolgreichen afroamerikanischen Independent-Label.

II.

Berry Gordy hatte seine Schallplattenfirma 1959 gegründet, in Anlehnung an die Autostadt Detroit »Motown« (als Abkürzung für »Motor Town«) genannt und eine dementsprechende Firmen-Philosophie entwickelt:

I worked in the Ford factory before I came in the [record] business, and I saw how each person did a different thing. And I said, »Why can't we do this with the creative

process?« It was just an idea of coming in one door one day and going out another door and having all these things done. You know, the writing, the producing, the artist's development – that's the grooming of the act, how to talk, how to speak, how to walk, choreography, all that stuff. And when you got through and you came out the door, you were like a star, a potential star.¹

Wie am Fließband in einer Autofabrik zielte die analoge Arbeitsteilung darauf, aus einem Sänger einen Star, aus einem Song einen Hit zu machen. Der Modellierung sollte das Star-Image ebenso wie die Musik unterworfen sein: vom Gesang bis zur choreographierten, auf gutbürgerliches Benehmen ausgerichteten Star-Präsentation, vom Song Writing bis zur Einspielung der einzelnen Spuren einer Aufnahme. So lieferte Motown vor allem in den 1960er Jahren einen Hit nach dem anderen, gelang es afroamerikanischen Sängerinnen und Sängern, als Solisten oder in Gruppen den europäisch-amerikanischen Popmarkt zu erobern.² Marvin Gaye wurde im weiteren Verlauf der 1960er Jahre zum »Prince of Motown«. Es gelang Gordy, für Gaye ein erfolgreiches Image zu entwickeln und ihm gegenüber auch durchzusetzen.

He [Gaye] was a very stubborn man, and he was determined to stick with the semi-jazz stuff he was doing. But one day he needed money or something, and they ended up coming up with a thing, *Stubborn Kind of Fellow* [...]. And it was a really nice little hit [1962]. [...] I realised that he was a very handsome man and had sex appeal, and I thought that we should have him work directly to women. So I said, »Let's write songs with you« – you are a wonderful one, you are my pride and joy. We wanted him to be direct. We right away hit with that, and he became the sex symbol – he became everything we wanted and more.³

So wurde Gaye zum sanften Womanizer mit der einschmeichelnden Tenorstimme, zum männlichen Sex-Symbol von Motown mit Hits wie *Pride and Joy* (1963) und *How Sweet It Is (to be loved by you)* (1964). Gaye war sich des Einflusses von Gordy bewusst: »But I also felt out of control. I felt Berry [Gordy] was the pilot and I was the plane.«⁴ Mit der Feststellung »Motown made me«⁵ brachte er diese Einschätzung auf den Punkt.

Wie vielen anderen Stars des Labels gelang Marvin Gaye der erfolgreiche Spagat zwischen den afroamerikanischen Rhythm & Blues Charts und dem europäisch-amerikanischen Popmarkt. Motown erreichte damit als afroamerikanisches Label, was zuvor in den 1940er

1 Zitiert nach Michael Goldberg, »Berry Gordy: Motown's Founder Tells the Story of Hitsville, U.S.A.«, in: *Callin' Out Around the World. A Motown Reader*, hrsg. von Kingsley Abbott, London 2001, S. 27–35, hier: S. 29.

2 Einige Beispiele erfolgreicher Motown-Produktionen der 1960er Jahre sind: Smokey Robinson & The Miracles: *Shop Around* (1960); The Marvelettes: *Please Mr. Postman* (1961); Martha & The Vandellas: *Heatwave* (1963); *Dancing in the Street* (1964); Mary Wells: *My Guy* (1964); The Supremes: *Baby Love* (1964); *You Can't Hurry Love* (1966); Stevie Wonder: *Uptight* (1965); Four Tops: *Reach Out I'll Be There* (1966); The Temptations: *I Can't Get Next to You* (1969); The Jackson 5: *I'll Be There* (1970).

3 Zitiert nach Goldberg, »Berry Gordy«, S. 32.

4 Zitiert nach David Ritz, *Divided Soul. The Life of Marvin Gaye*, New York 1991, S. 78.

5 Zitiert nach ebd., S. 113.

und 50er Jahren afroamerikanischen Popkünstlern wie Nat King Cole und Sammy Davis jr. nur vereinzelt gelungen war: die Eroberung des Mainstream.

III.

Der grenzüberschreitende Erfolg von Motown war nicht etwa die Folge einer weitgehend unbestimmten Ausrichtung, sondern basierte im Gegenteil auf einer spezifischen musikkulturellen Ausprägung. In musikalischer Hinsicht ist dafür die Rede vom »Motown Sound« bezeichnend. Die den einzelnen Song bzw. Star übersteigenden Eigenschaften erzeugten eine Label-Identität: Die unschuldige, reine Sentimentalität der Texte wurde in eingängige diatonische Melodien übersetzt und in einen obertonreichen, hohen Gesamtklang eingebettet. Die männlichen Stimmen etwa bewegten sich eher in Tenorlage. Der auf einer deutlich beatbezogenen, tänzelnden Rhythmik aufbauende Klang der Begleitung beruhte auf einem in verhältnismäßig hoher Lage gespielten Bass, dem Tamburin als charakteristische Perkussionserweiterung sowie dem ergänzenden Streicherklang und Chorgesang. Die musikalische Einheitlichkeit der Motown-Aufnahmen ging zudem zurück auf die wenigen dominierenden Komponisten und Produzenten (wie etwa dem Trio Brian Holland – Lamont Dozier – Eddie Holland), die konstanten Besetzungen der Begleitmusiker und der besonderen akustischen Verhältnisse im Studio.

Dass das Motown-Image grenzüberschreitend Erfolge nach sich zog, ließ Kritiker mangelnde Authentizität vermuten. Als »white bread soul« wurde die Musik in Anlehnung an eine Werbekampagne der Supremes für Weißbrot verspottet. Brian Ward hat auf die Widersprüchlichkeit derartiger Kritiken hingewiesen:

Critics have regularly made unfavourable comparisons between the slick Motown soul production line and the more relaxed, spontaneous, atmosphere of southern labels like Stax, with their rootsier feel and country-fried licks. Paradoxically, Southern soul, largely recorded on white-owned labels by integrated groups of musicians who drew on black and white musical influences, has been reified as more authentically black than the secularised gospel recordings of black musicians on a black-owned label with virtually no white creative input.⁶

Die Diskussion um Authentizität in der populären Musik als Qualitätskriterium im Gegensatz zur Künstlichkeit macht offenbar wenig Sinn. Auch der sogenannte scheinbar urgewaltige »Godfather of Soul«, James Brown, war sich seines inszenierten Images bewusst: »Sometimes I clown, back up, and do the James Brown« rapte er 1968 in *Cold Sweat*.

Gerne wird im kulturellen Diskurs auch gerade das Gegenteil von Ursprünglichkeit, also das Maskenhafte, als typisch für afroamerikanische Traditionen und ihre Weiterentwicklung in der Kunst behauptet. Der afroamerikanische Schriftsteller und Essayist Ralph Ellison ist dieser Auffassung 1958 entgegengetreten: Die Künstlichkeit der Maskerade sei für Euro- wie Afroamerikaner gleichermaßen von Bedeutung: »America is a land of masking jokers. We wear the mask for purposes of aggression as well as for defense, when

6 Brian Ward, »Just my Soul Responding«, in: *Callin' Out Around the World*, S. 42–56, hier: S. 46.

we are projecting the future and preserving the past. In short, the motives hidden behind the mask are as numerous as the ambiguities the mask conceals.«⁷

Für die populäre Musik bleibt festzuhalten: Sie erhält ihre kulturelle Identität nicht im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Künstlichkeit, sondern allein die interkulturell ausgerichtete, medial bedingte Künstlichkeit und das daraus resultierende Image kann als authentisch gelten. Die Identität eines Popkünstlers oder eines Popstils basiert auf einem künstlichen, inszenierten Image, das die soziokulturelle Herkunft entscheidend transformiert.

IV.

Die grenzüberschreitende Identität der ›Motown-Familie‹ – Marvin Gaye heiratete 1961 Berry Gordys Schwester Anna – ist dafür ein prägnantes Beispiel. Dabei erweist sich Gayes Image eines männlichen Sex-Symbols als hilf- und erfolgreiche Maskerade. Aber was galt es eigentlich zu verkleiden? Gaye war in seinem eigenen geschlechtlichen Selbstverständnis erheblich verunsichert. Dies schlug sich in der Einstellung zu und im Umgang mit seiner Stimme nieder. Von Anfang an plagten ihn Selbstzweifel:

My voice is basically created in my throat, and there I was, surrounded by full-bodied singers, boys who could sing from their diaphragms.⁸ [Und weiter:] I was always afraid that I had no style. Compared to the other fellas on the street, my voice sounded small. It took me a long time just to open my mouth, and when I did, I was sure I'd be slapped down by the singer next to me. Besides, the kind of vocalist I wanted to be – pure pop – was almost always a baritone. All the famous ones, like Tony Bennett and Nat Cole, had deeper voices than mine.⁹

Sein Biograph David Ritz spitzt diesen Aspekt zu: »In fact, Marvin often sounded like a woman; he was a vocalist who, by exposing his vulnerability, reached into the souls of women.«¹⁰ Gaye hatte offenbar Probleme, seine weniger körperbetonte Stimme mit der gängigen soziokulturellen Männlichkeitsvorstellung in Einklang zu bringen. Seine eigene Unsicherheit gerade auch in stimmlicher Hinsicht fand in dem von Gordy entworfenen Image eine Verkleidung der vermeintlich femininen Eigenschaften. Scheinbar kam das Womanizer-Image Marvin Gayes eigenen Ansprüchen entgegen. Denn sein Ziel entsprach nicht nur Motowns Ambitionen, auch den europäisch-amerikanischen Popmarkt zu erobern, sondern war genau in dieser Ausrichtung noch weit radikaler. Am liebsten hätte er als ›black Sinatra‹ Erfolg gehabt:

My dream [...] was to become Frank Sinatra. I loved his phrasing, especially when he was very young and pure. He grew into a fabulous jazz singer and I used to fantasize

7 Ralph Ellison, »Change and Joke and Slip the Yoke«, in: ders., *The Collected Essays*, hrsg. von John F. Callahan, New York 2003, S. 100–112, hier: S. 109.

8 Zitiert nach Ritz, *Divided Soul*, S. 31.

9 Zitiert nach ebd., S. 32.

10 Zitiert nach ebd., S. 41.

having a lifestyle like his – carrying on in Hollywood and becoming a movie star. Every woman in America wanted to go to bed with Frank Sinatra. He was the king I longed to be. My greatest dream was to satisfy as many women as Sinatra. He was the heavyweight champ, the absolute.¹¹

In musikalischer Hinsicht gelang es Gaye immer wieder, Pop-Balladen und sogar ganze Alben ohne Songs der Motown-Songwriter aufzunehmen. Das war schon bei dem bereits erwähnten ersten Album für Motown, *The Soulful Moods of Marvin Gaye*, 1961 der Fall. 1964 entstand das Album *Hello Broadway*, 1965 eine Hommage an den gerade verstorbenen Nat King Cole.

Obwohl Gaye mit seinen Balladen-Interpretationen das grenzüberschreitende Anliegen von Motown stärker ausprägte als die meisten anderen Motown-Interpreten, blieb er ausgerechnet damit erfolglos. Den weißen Popmarkt eroberte er ironischerweise mit seinen Soulnummern. Entsprechend agierte das Label bei Gayes Single-Veröffentlichungen, indem ausschließlich für Motown typische Soulstücke darauf zu finden waren.

Gaye identifizierte sich keineswegs mit seinem etablierten Star-Image. Ganz im Gegenteil, zwischen seinem eigenen künstlerischen Anspruch als Balladeninterpret und seinem Erfolg als Soulsänger klaffte für ihn eine unüberwindbare Distanz.

V.

Gayes Gesang basiert im Wesentlichen auf drei verschiedenen Stimmklängen. Dabei verzichtet er darauf, einen einheitlichen Sound zu entwickeln. Von der Kopf- und Brustregister mischenden, sanften Tenorstimme wechselt er immer wieder in isolierte, raue Brustklänge oder springt in die reine Kopfstimme. Die verschiedenen Klänge setzt er eher unabhängig voneinander ein, spaltet seinen Gesang in getrennte Klangbereiche auf und schafft damit eine seines unsicheren geschlechtlichen Selbstverständnisses analoge musikalische Ausprägung. Dies gilt für die meisten Einspielungen der 1960er Jahre.

Gegen Ende des Jahrzehnts kam es allerdings zu gravierenden Veränderungen. Gemeinsam mit dem Arrangeur und Produzenten Norman Whitfield nahm Gaye 1968 eine neue Version des Songs *I Heard It Through the Grapevine* auf, nur ein Jahr nachdem dieser Song, gesungen von *Gladys Knight & The Pips* für Motown bereits einen großen Erfolg eingebracht hatte.

Hierbei gelang es ihm erstmals, seine diversen Stimmklänge sukzessiv miteinander zu verbinden. Insbesondere Whitfield ist es zu verdanken, dass die Einspielung gegen Widerstände bei Motown zunächst wenigstens auf einem Album erscheinen durfte und später sogar – aufgrund des einsetzenden Erfolgs – noch als Single veröffentlicht wurde. Mit seiner Version von *Grapevine* eroberte Gaye die Spitze sowohl der Rhythm & Blues- als auch der Pop-Charts; es war damals sein mit Abstand größter Erfolg. Nicht nur in finanzieller Hinsicht verschaffte sich Gaye dadurch eine größere Selbständigkeit, auch in künstlerischer Hinsicht zeigte sich, dass Ideen auch gegen Gordy durchsetzbar waren.

¹¹ Zitiert nach ebd., S. 29.

Also auch in stimmlicher Hinsicht stellte *Grapevine* so etwas wie den Höhepunkt von Gayes bis dato verlaufener Motown-Karriere dar. Zwar konnte er von nun an häufiger sein stimmliches Potential zu einer Einheit zusammenführen, wie etwa in einer bemerkenswerten Version von Lennon/McCartneys *Yesterday* (1969 auf *That's the Way Love Is*). Doch all dies markierte für Gaye eher ein Endstadium seiner bisherigen Entwicklung und schien ihm nicht gerade neue Perspektiven zu eröffnen.

Neue kreative Wege ergaben sich auf ganz andere Weise: durch sein zunehmendes Interesse an den Möglichkeiten der Studioproduktion. Gaye sammelte seit 1968 eigene Erfahrungen als Produzent der Gesangsgruppe The Originals. Ab 1970 verlangte er schließlich auch für seine eigenen Einspielungen, als Produzent die Kontrolle zu übernehmen. Seinen ersten gewichtigen Schritt in diese Richtung unternahm er mit der Produktion der Single *What's Going On*. Dabei kam vor allem dem Mehrspurverfahren eine zentrale Bedeutung im Blick auf den Gesang zu. Als hilfreich inspirierend erwies sich ein Fehler des beteiligten Toningenieurs; Ken Sands erinnert sich: »That double lead voice was a mistake on my part [...]. Marvin had cut two lead vocals, and wanted me to prepare a tape with the rhythm track up the middle and each of his vocals on separate tracks so he could compare them. Once I played that two-track mix on a mono machine and he heard both voices at the same time by accident.«¹²

Die Folgen dieses Fehlers sollten Gayes weiteres Vorgehen nicht nur für die Single oder das später daraus entwickelte Album, sondern auch für seine anschließenden Produktionen prägen. Ben Edwards betont in seinem Essay über *What's Going On* deshalb zu Recht: »The unintentional duet was not only kept, it became a creative strategy that was expanded and applied throughout the subsequent album and the rest of his career, becoming a hallmark of his vocal style.«¹³ Denn so bekam Gaye die Möglichkeit, seine unterschiedlichen Stimmklänge miteinander zu kombinieren, ohne sie zu einer wirklichen Einheit verschmelzen zu müssen. Das ausgesprochen künstliche Verfahren wird durch das klangliche Ergebnis keineswegs verschleiert, sondern als solches geradezu herausgestellt und will dementsprechend wahrgenommen werden. Auf dieser Grundlage entwickelt Gaye eine neue stimmlich-klangliche Maskerade.

Mit der ausgeprägten Künstlichkeit des aufnahmetechnischen Vorgehens korrespondiert eine gewandelte Einstellung Gayes gegenüber dem Mikrophon: »I felt like I'd finally learned how to sing [...]. I'd been studying the microphone for a dozen years, and suddenly I saw what I'd been doing wrong. I'd been singing too loud, especially on those Whitfield songs. It was all so easy. One night I was listening to a record by Lester Young, the horn player, and it came to me. Relax, just relax. It's all going to be all right.«¹⁴ Indem sich Gaye zunehmend auf die technischen Möglichkeiten einlässt, seinen Gesang daran ausrichtet, nimmt er seine stimmliche Präsenz zurück. Die klaren Konturen seiner stimmlichen Klangbereiche verwischen zugunsten eines sanften, brüchigen Gesamteindrucks.

12 Zitiert nach Ben Edmonds, *What's Going On? Marvin Gaye and the Last Days of the Motown Sound*, Edinburgh 2001, S. 121f.

13 Zitiert nach ebd., S. 122.

14 Zitiert nach Ritz, *Divided Soul*, S. 149.

Damit gelingt es Gaye, die pazifistische Grundaussage von *What's Going On* – »War is not the answer for only love can conquer hate« – ebenso überzeugend zu transportieren wie sein betont erotisches Anliegen in den beiden folgenden Studioalben mit den bezeichnend fordernden Titeln *Let's Get It On* (1973) und *I Want You* (1976). Präsentiert sich Gaye mit *What's Going On* als Kriegsgegner und Sozialkritiker, inszeniert er sich in den Jahren danach als betont intim und selbstverliebt, als sanft, aber bestimmt fordernder Liebhaber. Sein neu gewonnenes männliches Image unterstreicht er äußerlich durch einen Vollbart und legere Kleidung; so verliert auch seine äußere Erscheinung an klaren Konturen. Die mit *What's Going On* eingeschlagene Richtung, die stimmlich-klangliche Präsenz zurückzunehmen, entwickelt Gaye weiter. Auf *I Want You* spitzt Gaye die Tendenz noch zu, indem seine Stimme ebenso wie die begleitenden Instrumente mit viel Hall und räumlich tief abgemischt verschwimmen. Auch die hierarchische Unterscheidung in Lead und Background Vocals verliert an Prägnanz, u. a. dadurch, dass Gaye selbst auf beiden Ebenen sängerisch agiert. Insgesamt entsteht mehr der Eindruck eines Echos als der eines prägnant erzeugten Klangs. Die hier radikalisierte Tendenz zur Auflösung zeigt sich noch weiter zugespitzt in der instrumentalen Fassung des Songs *After the Dance*: Gaye ersetzt seinen Gesang durch melodioses Spiel auf einem Arp-Synthesizer.

Mit der 1970 einsetzenden Entwicklung von Marvin Gaye mochte sich Berry Gordy nicht anfreunden. Insbesondere die Protesthaltung von *What's Going On* erschien Gordy wenig Erfolg versprechend: »I tried to convince him [Gaye] that talking about war and police brutality and all that stuff would hardly make him more popular than the romance stuff.«¹⁵ Schließlich wurde die Single zunächst sogar ohne Gordys Wissen 1971 veröffentlicht. Der einsetzende Erfolg gab Gayes Wandel auf der ganzen Linie Recht.

Dass Gordy hier überhaupt übergangen werden konnte, lag vor allem darin begründet, dass er seinen Wohnsitz von Detroit nach Los Angeles verlagert hatte, um mit seinen Stars ins Film- und Fernsehgeschäft hinein zu expandieren. Dieser Schritt, dem bald die Verlegung des Labels nach Kalifornien folgen sollte, war mitentscheidend dafür, dass sich das einheitliche Image von Motown aus den 1960er Jahren im darauf folgenden Jahrzehnt genauso auflöste wie das einstige Star-Image von Gaye. Den typischen Motown-Sound gab es nicht mehr. Gayes künstlerische Emanzipation verhalf auch anderen Motown-Stars wie Stevie Wonder zu größerer Eigenständigkeit. Erfolgreich blieb das Label nach wie vor, aber es verdankte den Erfolg mehr den Projekten der einzelnen Musikern als – wie zuvor – einem übergeordneten Konzept.

VI.

Die künstlerische Selbständigkeit veranlasste Gaye nicht etwa, die Künstlichkeit seiner Musik und seines Images zugunsten größerer Unmittelbarkeit zurückzunehmen. Stattdessen steigerte er die Künstlichkeit etwa im ausgeprägten Umgang mit der Studioteknik radikal. Es entstand eine neue Maskerade, die keineswegs derart einfach als Kompensation seiner geschlechtlichen Unsicherheit verstanden werden kann, wie das für sein Image der

15 Zitiert nach Goldberg, »Berry Gordy«, S. 32.

1960er Jahre noch angenommen werden konnte. Früher schien die Unterscheidung zwischen Maske und Subjekt noch möglich, doch folgt man theoretischen Überlegungen der Genderstudies, dann gilt insgesamt, wie es Walter Erhart zusammengefasst hat: »Analog zur Weiblichkeit erweist sich Männlichkeit als Teil jener Inszenierung von Geschlecht, der das Original, ein hinter der Maske verborgener Kern abhanden gekommen ist.«¹⁶ Das auf Joan Rivière zurückgehende und von Judith Butler für die jüngere Diskussion aktualisierte Maskerade-Konzept verspricht in der für die Männerforschung modifizierten Anwendung erheblichen Erkenntnisgewinn. Claudia Benthien bemerkt hier zusammenfassend:

Des Weiteren ist bei männlichen Maskeraden das Verhältnis von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit ein anderes. Wenn weibliche Maskerade nach Lacan als Strategie gedacht wird, die dazu dient, einen Mangel zu verhüllen, so wäre die Maskerade des Mannes in diesem Punkt analog, selbst wenn sie sich als das Gegenteil gebärdet. Denn sie verweist ja keineswegs auf Eigentlichkeit – die nur als Phantasma existiert –, sondern ebenfalls auf etwas Uneigentliches. Daraus folgt, dass das Anlegen von Gender-Maskeraden die (biologische wie soziale) Geschlechterdifferenz per se nivelliert, auch wenn es sie möglicherweise zu affirmieren vorgibt. Betreibt Maskerade eine Mimikry an ein Original, das es gar nicht gibt [...], dann müssen männliche Maskeraden dieses Faktum um so mehr zu verbergen suchen, als doch Männlichkeit, im Gegensatz zu Weiblichkeit, immer als Essenz, Echtheit und Ganzheit galt. Maskeraden der Männlichkeit sind daher – mehr als Maskeraden der Weiblichkeit – auch Aufführungen von »Authentizität«, sogar wenn sie einen gänzlich »unmännlichen Mann« performieren. So kann man paradox formulieren, dass noch der »verstellte« Mann der »echte« Mann ist.¹⁷

Es ist leicht einzusehen, wie hieraus auch eine Interpretationshilfe für den Pop-Diskurs gewonnen werden kann. Erweist sich doch allein der häufige Rekurs auf Authentizität als vermeintlich entscheidendes Qualitätskriterium nun als fragwürdige männliche Perspektive. Im Blick auf Gayes Image seit 1970 lässt sich dessen inszenierte männliche Subjektivität als potenzierte Künstlichkeit verstehen. Als authentisch erweist sich Gayes Maskerade nicht durch seine gesellschaftskritische Stellungnahme oder durch die zur Schau getragene intime Subjektivität. Allein die Maskeraden selbst, insbesondere in ihrer musikalisch-klanglichen Künstlichkeit, können Authentizität für sich in Anspruch nehmen. Denn Gayes Stimme in ihrer klanglich-technischen Aufspaltung negiert einen vermeintlich eigentlichen Kern vollends.

Gaye äußerte einst seinem Biographen David Ritz gegenüber: »What you're trying to find out is am I really a genius or a fake. And I think I'm a fake.«¹⁸

16 Walter Erhart, »Mann ohne Maske. Der Mythos des Narziss und die Theorie der Männlichkeit«, in: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Claudia Benthien und Inge Stephan, Köln u. a. 2003, S. 60–80, hier: S. 67.

17 Claudia Benthien, »Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung«, in: *Männlichkeit als Maskerade*, S. 36–59, hier: S. 56.

18 Zitiert nach Ritz, *Divided Soul*, S. 157.

Rüdiger Schumacher (Köln)

World Music – die Musikethnologie zwischen Traditionellem und Modernem

Vermutlich dürfte kein Widerspruch aufkommen, wenn behauptet wird, dass der Musikwissenschaftler und die Musikwissenschaftlerin während des Studiums mit der Idee des autonomen Kunstwerks als Gipfel- und sogar Zielvorstellung von Musik konfrontiert wird. Auch Musikethnologen und Musikethnologinnen bilden hier oft (noch) keine Ausnahme. Zwangsläufig spiegelt sich diese Idee nicht zuletzt auch in der überkommenen Methodik und Technik des wissenschaftlichen Arbeitens dieser musikwissenschaftlichen Teildisziplin: In den Anfangsjahren der Tonaufzeichnung hat die unumgängliche Beschränkung auf fest umgrenzte, relativ kurze musikalische Ausschnitte zu einer ›Stückelung‹ musikalischer Prozesse geführt, die sich auch bei weiter fortgeschrittener Aufnahmetechnologie des 20. Jahrhunderts in einer gleichsam katalogartigen Sammeltätigkeit und Dokumentation vielfach fortgesetzt hat. Die Isolierung einzelner, säuberlich von ihrem Kontext getrennter Stücke, oft eigens als Dokumentation aus einem Kontinuum größerer musikalischer, ritueller und anderer Prozesse herausgelöst, erhält dann in einem weiteren Verarbeitungsschritt durch die graphische Fixierung in der Transkription unwillkürlich Werk- und sogar Kunst-(werk)charakter durch die Verwendung europäischer Notenschrift oder ihrer Derivate. Immerhin kann das Bewusstsein, dass die Resultate dieser Verarbeitungsprozesse Konstrukte sind, die meist mehr über die Perspektive und die Zielvorstellungen der Disziplin bzw. des einzelnen Wissenschaftlers verraten als über die Intentionen der unmittelbar betroffenen Musiker und ihres Publikums, in der zeitgenössischen Musikethnologie als allgemein bekannt und akzeptiert gelten. Gerade deshalb aber halte ich es für verfehlt, diese vielfältig erprobten und den Erfordernissen immer neu angepassten, modifizierten und flexibilisierten Prozeduren pauschal als unangemessen und prinzipiell irreführend abzulehnen und als vollständig überholt in den Orkus der Wissenschaftsgeschichte zu stoßen. Bei kritischer Reflexion ihrer Herkunft, ihres Konstruktcharakters und der ihnen innewohnenden Potenz, zu voreiligen Fehlschlüssen zu verleiten, und in notwendiger Verbindung mit anderen Erkenntnisprozeduren und Forschungsmethoden, welche ja auch ihre ›blinden Punkte‹ haben, haben sie sich in der Vergangenheit durchaus als erkenntnis- und verständnisfördernd bewährt und dürften auch in Zukunft diese Potenz nicht grundsätzlich einbüßen. Allein unter dem Gesichtspunkt einer das ideologische Konstrukt des ›Kunstwerks‹ stützenden Autonomieästhetik sind sie unbrauchbar, und das sowohl im Bereich sogenannter ›traditioneller‹ Musik – in der Vergangenheit zweifellos das immer wieder postulierte Primärterrain musikethnologischer Betätigung – als auch im Bereich sogenannter ›populärer‹ Musik. Gerade hinsichtlich dieses letztgenannten musikalischen Bereichs liegt bisweilen der Verdacht nahe, das Festhalten am Konzept des Kunstwerks und seinen wie auch immer gearteten ästhetischen Kriterien gehe oft unausgesprochen mit der Absicht einher, einen diesbezüglich defizitären Charakter populärer Musik in ›Note und Komma‹ augenfällig

unterstreichen und damit eine nähere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Klängen als nicht standesgemäß oder lohnend desavouieren zu können. Jenseits davon – und ich verstehe dies als hier nicht weiter thematisierten Exkurs – ist jedoch gerade der Diskurs über den Werkbegriff in den Bemühungen des internationalen Urheberrechts um den angemessenen Schutz des geistigen Eigentums weltweit von zentraler Wichtigkeit. Einmal mehr zeigt sich hier nämlich, dass eine allzu einseitige Fixierung auf ein allein der ›abendländischen Kunst‹ geschuldetes Werkverständnis zumeist Ursache für unüberwindliche Anwendungsprobleme im globalen Rahmen sowohl ›traditioneller‹ als auch ›populärer‹ Musik ist.

Wenn vor diesem Hintergrund im Folgenden über World Music gehandelt wird und dies im Rahmen eines Symposions über Identität und Differenz von Popularmusik geschieht, dann wird unmittelbar einsichtig, welcher Bedeutungsrahmen dieses inhaltlich äußerst vielschichtigen und diffusen Begriffs World Music an dieser Stelle näher ins Auge gefasst werden soll. Lassen wir ältere, in der Geschichte abendländischer Musik virulente und wirkmächtige Konnotationen unter den Stichworten *musica mundana* und ›musikalischer Exotismus‹ einmal beiseite, so neige ich dazu, in der Musik und der Musikforschung seit der Mitte des 20. Jahrhunderts insgesamt vier in ihrem Kern durchaus verschiedene, allerdings keineswegs voneinander isolierte oder im Sinne einer Definition gar trennscharfe Bedeutungskonstrukte von World Music zu identifizieren, an deren erhellender Untersuchung die Musikethnologie meines Erachtens in erheblichem Maße beteiligt ist oder zumindest sein könnte und sollte.

Ein erster Bereich: Europäische Komponisten hatten – mit Ausnahme einiger besonders reiselustiger Individuen – zumeist erstmals gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Gelegenheit, Musik fremder Kulturen als ›Exotisches‹ anlässlich von Kolonial- und Weltausstellungen oder sogenannten Völkerschauen in als authentisch behaupteter klanglicher Gestalt kennen zu lernen. In dieser Epoche des Kolonialismus und Imperialismus erwächst aus dem Empfinden einer substantiellen Bereicherung durch Vereinnahmung dieser exotischen Klangwelten unter anderem die Idee einer ›Weltmusik‹.¹ – Möglicherweise als Reaktion auf den als Aporie empfundenen strengen Serialismus der 1950er Jahre verdichten sich in den 1960er und 70er Jahren dann erneut die Bemühungen einiger prominenter avantgardistischer Komponisten um eine wie auch immer geartete musikalische Weltsprache, die als eine utopische Befreiung und gleichsam als Religionsersatz herbeigesehnt und gefeiert wird. Vor allem Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel und einige andere Komponisten können als Protagonisten einer solchen Utopie kulturübergreifender kompositorischer Weltmusikkonzepte genannt werden. Da jedoch diese Konzeption nicht den eigentlichen Kern der an dieser Stelle angestellten Überlegungen betrifft, möchte ich es bei dem kurzen Hinweis bewenden lassen, dass seither zahlreiche sich einer musikalischen Avantgarde zurechnende Komponisten in vielen Ländern der Welt bewusst oder unbewusst an dieser Konzeption anknüpfen.

Ein zweiter Bereich: In den späten 1970er und den frühen 80er Jahren vollzog sich, insbesondere in der amerikanischen Musikethnologie, ein spürbarer Perspektivenwandel,

1 Vgl. Ingrid Fritsch, »Zur Idee der Weltmusik«, in: *Mf* 34 (1981), S. 259–273.

dessen äußere Kennzeichnung ihren Niederschlag unter anderem in der zunehmenden Verwendung des World-Music-Begriffs fand. War bis dahin eine fortschreitende Ausdifferenzierung von regionalen Kategoriebildungen wie z.B. ›afrikanische Musik‹ oder ›ostasiatische Musik‹ usw. oder von lange Zeit als unproblematisch perpetuierten Gattungsbezeichnungen wie ›Kunstmusik‹, ›Stammesmusik‹ oder ›Volksmusik‹ en vogue, so wandte man sich nunmehr immer wieder – nicht selten unter erneuter Thematisierung der Universalienfrage² – unter kulturvergleichender Perspektive und unter Einbezug bewusst interdisziplinärer Forschungsmethoden dem sogenannten ›Ganzen‹ der Musik zu. Unter absichtsvoller Vermeidung des zunehmend als problematisch empfundenen Begriffs des ›Ethnischen‹ sprach man in den universitären Curricula Nordamerikas mehr und mehr von World Music Studies, meinte damit in der Regel jedoch nichts anderes als das Studium der verschiedenen Musikkulturen der Welt, also das überkommene und unbestritten etablierte Arbeitsfeld der Musikethnologie. Für eine Schwerpunktverlagerung der Perspektive zugunsten der Untersuchung von Phänomenen und Triebkräften musikalischen Wandels waren insbesondere die Schriften Bruno Nettls in diesem Zeitraum von besonderem Gewicht, hier vor allem sein Buch *The Western Impact on World Music*.³ War in diesem Sinnkontext World Music zunächst der zusammenfassende Kontrastbegriff zu ›abendländischer Kunstmusik‹, so hat er in der Folge durch eine ständige Ausweitung der Perspektive, wie Philip Bohlman sehr treffend vermerkt, inzwischen geradezu tautologische Züge angenommen.⁴ Demnach wird man den Begriff World Music im Sinne von ›jede Art von Musik, die man auf der Welt antrifft‹ getrost durch ›Musik‹ ersetzen können.

In strikt musikalischen Grenzen wird World Music in einem dritten Bedeutungsrahmen, den ich jedoch absichtsvoll in zwei aufeinander bezogene Bereiche unterteilen möchte, sehr allgemein als die Verbindung oder gar Verschmelzung von musikalisch Traditionellem und Modernem beschrieben und geographisch mit dem Bild des Austauschs zwischen Erster und Dritter Welt in Verbindung gebracht. Je nach dem, von welcher Seite eine Aneignung des jeweils Anderen unternommen und vollzogen wird, kann diese bisweilen als Meta-Genre apostrophierte World Music auf der einen Seite als die vom ›Westen‹ ausgehende Aneignung des Anderen – oft mit Bedeutungskonnotationen von Mystik, Meditation, Trance und New-Age-Denken versehen – und andererseits als die Aneignung westlicher Technologien durch Andere im Sinne von lokal- oder regionalspezifischer, überwiegend urbaner Populärmusik unterschieden werden. Zahlreiche teils synonyme, teils subkategoriale Bezeichnungen wie z.B. ›worldbeat‹, ›ethnopop‹, ›hybrid music‹, ›world ambient‹, ›technotribal‹ und viele weitere Bindestrich-Etiketten werden in diesem Zusammenhang genannt, tragen jedoch in der Regel kaum zur Klärung dieses Bereichs bei.⁵

2 Hier wären etwa dieser Frage gewidmete Themenhefte der Zeitschrift *Em* 15/3 (1971) und *The World of Music* 19, 1/2 (1977) zu nennen.

3 Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*, New York 1985. Die wesentlichen Konzepte hierzu finden sich schon in Bruno Nettl, »Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century. Questions, Problems, and Concepts«, in: *Em* 22 (1978), S. 123–136.

4 Siehe Philip Bohlman, *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford 2002.

5 Vgl. Timothy D. Taylor, *Global Pop. World Music, World Markets*, New York 1997, S. 4.

Über die Entstehung dieser World-Music-Kategorie wird übereinstimmend berichtet, dass sich im Sommer 1987 in London eine Reihe einflussreicher Repräsentanten unabhängiger Schallplattenfirmen und Konzertveranstalter mit dem Ziel getroffen hätten, Einzelheiten einer geplanten Promotion-Kampagne zu besprechen, die das anhaltende Publikumsinteresse an afrikanischen Musikstilen stärken und auf die Musikprodukte anderer Regionen ausdehnen sollte. Das Problem bestand darin, das Interesse der Schallplattenläden an neuen internationalen Musikproduktionen zu stützen und dabei dem Mangel an einer identifizierenden Kategorie für diese Art von Musik abzuhelpen. Da die meisten Manager dieser Läden nicht wussten, ob sie diese Musik nun als ›ethnic‹ oder ›folk‹ oder ›international‹ kategorisieren sollten, neigten sie nämlich nicht selten dazu, solche Produktionen gerade wegen dieser Platzierungsschwierigkeiten überhaupt nicht in ihrem Sortiment zu berücksichtigen. In der Diskussion einigte man sich nun auf das Etikett World Music, während diskutierte Alternativen wie z. B. ›tropical music‹ als zu spezifisch und zu eng verworfen wurden. Innerhalb kurzer Zeit wurde nun diese Etikettierung durch geschickte Werbeaktionen eingeführt und konnte sich innerhalb weniger Jahre als Bestandteil der regulären Mainstream-Musikproduktion in Großbritannien, den USA und im nördlichen Europa fest etablieren.⁶

In diesem Zusammenhang wurde World Music also als Begriff bewusst kreiert und dann auch rasch vereinnahmt von Musikern, von Kritikern, vor allem aber von Unternehmern, zunächst durchaus als eine merkantile Verlegenheitslösung, als ein Werbeetikett, das sich allerdings im Nachhinein als unerwartet effektiv, erfolgreich und langlebig erwiesen hat, das durchaus beträchtlichen Raum in großen Schallplattenläden und Kaufhäusern einnimmt und dem eigene Publikationsforen – Zeitschriften, Festivals, Radioprogramme und Fernsehkanäle – gewidmet sind. Kurzum, World Music konnte sich in der internationalen Musik- und Medienindustrie zu Beginn der 1990er Jahre an hervorragender Stelle fest etablieren. Mit Blick auf die Gegenwart muss man allerdings auch konstatieren, dass der Höhepunkt in dieser Entwicklung offenbar inzwischen überschritten zu sein scheint, da mit dem Anwachsen der Produktion und des Marktes sich einzelne Stilrichtungen, wie z. B. *rai* aus Algerien, *qawwali* aus Pakistan, *zouk* von den Antillen, *salsa* aus New York und der Karibik und noch stärker ›hybride‹ Formen wie etwa der anglo-indische *bhangra*, die anfangs unterschiedslos dem Label World Music subsummiert worden waren, im Zuge ihrer transkulturellen Entfaltung mehr und mehr aus diesem Verbund herausgelöst haben und heute teilweise eigenständige Kategorien populärer Musik darstellen.

Aus diesem zugegeben stark kondensierten Charakterbild lässt sich jedoch ablesen, dass und weshalb es fast zwangsläufig zwei Fragenkomplexe sind, welche den wissenschaftlichen Diskurs über diese Art von World Music auf weiten Strecken beherrschen: Einerseits sind dies die vielfältig vernetzten Wege und Triebkräfte dieses musikalischen Austauschs zwischen der sogenannten Ersten, Zweiten und Dritten Welt und – damit verbunden – andererseits vor allem die ökonomischen Bedingungen, Verläufe und Auswirkungen dieses Austauschs, die kommerziellen Gesetze des Musikmarktes. Dass sich diese Bewegungen von musikalischer Aneignung und von Beharrlichkeit und Wandel des Produzenten- und

6 Vgl. ebd., S. 2f.

Rezipientenverhaltens nicht einfach einlinig, mechanisch und ungebrochen vollziehen, dürfte niemanden in Erstaunen versetzen. Für die Musikethnologie bietet sich hier auf der Grundlage eines ausbaufähigen Methodenapparates kultur- und sozialanthropologischer Provenienz ein weites und lohnendes Studienfeld, wobei sie nicht zuletzt auch aus der kritischen Rezeption von Forschungsprozeduren und -resultaten der Cultural Studies beträchtlichen Gewinn zu ziehen vermöchte.⁷

Die Mehrzahl der Diskussionsbeiträge zu den soeben angesprochenen Fragenkomplexen nach den Wegen und Triebkräften des musikalischen Austauschs und den kommerziellen Gesetzen des Musikmarktes auf dem Gebiet populärer Musik ist in der Vergangenheit auf dem Fundament der sogenannten Kulturimperialismus-These vorgebracht worden.⁸ Diese besagt – vereinfacht ausgedrückt –, dass die Mächte des Markt-Kapitalismus, dominiert von den USA, Japan und Westeuropa, nicht nur ihre eigenen kulturellen Produkte über einer ahnungslosen (und unschuldigen) Welt ausgießen, sondern darüber hinaus die kulturellen Produkte der Dritten Welt und anderer ökonomisch schwächerer Staaten sich aneignen, sie technologisieren und dadurch verseuchen, sie vermarkten und in einer globalen Ökonomie kanalisieren, die den eigentlichen Urhebern dieser Produkte die Anerkennung und eine angemessene Vergütung verweigert. – Anstelle dieses von zahlreichen Soziologen und Globalisierungstheoretikern als zu einseitig und zu sehr vereinfachend kritisierten Modells der Repräsentation von komplexen kulturellen und politischen Problemen im Zusammenhang mit lokalen Versionen importierter Güter bedient man sich heute mehr und mehr des von Arjun Appadurai anfangs der 1990er Jahre entworfenen Modells von insgesamt fünf Einflussphären oder -bereichen, in denen der Kommunikationsfluss in einer globalen kulturellen Ökonomie zirkuliert: ›ethnoscapes‹, ›mediascapes‹, ›technoscapes‹, ›finanscapes‹ und ›ideoscapes‹.⁹ Die Tatsache, dass sich alle fünf Einflussphären unmittelbar auf globale Dimensionen der Produktion und des Konsums populärer Musik beziehen (lassen), ist unmittelbar einsichtig. In kritischer Reflexion meines Fachs will mir allerdings scheinen, dass die Musikethnologie bisher allenfalls in der Erforschung der Bereiche ›Ethnizität‹ und ›Ideologie‹ ein methodisch tragfähiges Fundament entwickelt hat.

Darüber hinaus sollte jedoch auch gelten: »The study of popular music should also include the study of popular music.«¹⁰ Für musikethnologisches Arbeiten bedeutet dies, dass neben einer Feldforschung im herkömmlichen Sinne, die um eine kritische Auswertung unterschiedlicher Medienangebote – Newsgroups, Websites im Internet usw. – zu ergänzen sein wird, auch die Erforschung musikalischer Klänge – entsprechend der jeweiligen Fragestellung einschließlich hilfreicher visueller Repräsentationen – keineswegs zugunsten der zuvor beschriebenen Prozeduren vernachlässigt werden sollte.

7 Timothy Taylor, ebd., S. XVII, übt in diesem Zusammenhang Kritik sowohl an der Methodik der ›cultural studies‹ wegen ihrer übermächtigen Theorieorientierung als auch an der der Musikwissenschaft wegen ihrer übermächtigen Fokussierung auf formale und stilistische Merkmale.

8 Vgl. Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, London 1996, S. 49ff.

9 Arjun Appadurai, »Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy«, in: *Public Culture* 2 (1990), S. 1–24.

10 So Susan McClary in: Taylor, *Global Pop*, S. XVIII.

Absicht dieser sehr kurz zusammengefassten Ausführungen ist es, die Identitätsfrage nicht in erster Linie mit dem Blick auf einen bestimmten Gegenstandsbereich zu stellen, sondern anhand eines keineswegs leichthin in den Griff zu nehmenden Bereichs – wie des Konzepts der World Music – das Selbstverständnis der für diesen Forschungsbereich angemessenen wissenschaftlichen Disziplin der Musikethnologie prüfend zu betrachten. Dass die Identität der Musikethnologie allein in der Erforschung des sogenannten ›Traditionellen‹ bestehe, ist ein oft kolportierter, sich zäh haltender Mythos, und an einer Perpetuierung dieses Mythos mitzuwirken scheint mir angesichts der sich real bietenden Möglichkeiten und Potenzen des Fachs schlichtweg unverantwortlich.

An der Universität zu Köln haben wir anlässlich einer notwendig gewordenen Novellierung des musikwissenschaftlichen Curriculums die entsprechenden Konsequenzen gezogen, die sich in folgender in der Studienordnung verankerten Beschreibung musikethnologischen Selbstverständnisses niederschlägt: »Gegenstand der Musikethnologie ist Musik in ihrem kulturellen und sozialen Kontext. Dabei bilden die Musik Afrikas, Amerikas, Asiens, Australiens und Ozeaniens, die europäische Volksmusik und die Populärmusik das Arbeitsgebiet.«¹¹

Diese bei aller in Studienordnungen gebotenen Kürze auf den ersten Blick ein wenig umständlich erscheinende Formulierung trägt mit Bedacht den erforderlichen Perspektivänderungen Rechnung: Der Gegenstand der Musikethnologie ist die Musik in ihrem kulturellen und sozialen Kontext, d.h. die Musikethnologie betrachtet ihr Arbeitsgebiet nicht in erster Linie im Hinblick auf das Produkt, das musikalische Werk oder Kunstwerk, sondern versteht sich als musikbezogene Kultur- und Sozialanthropologie. Musik ist vom Menschen für den Menschen geschaffen, und die Modi ihrer Produktion, ihrer Distribution und Rezeption stehen im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses. Die tatsächlich etwas umständliche Aufzählung der Kontinente in alphabetischer Reihenfolge haben wir mit Absicht bevorzugt, um den sprachlich zweifellos einfacheren und vielleicht auch eleganteren Begriff der ›außereuropäischen Musik‹ zu vermeiden. Denn dieser Begriff ist tatsächlich in eine fundamentale Krise geraten, da er in irreführender Weise die Existenz eines homogenen Gegenstandskomplexes suggeriert, der einem ebenfalls als homogen gedachten Komplex der ›europäischen Musik‹ gegenüberstehe. Diese, die europäische Musik, ist nun aber keineswegs a priori aus dem Blickwinkel der Musikethnologie verbannt und kann unter anderem gerade unter den Stichworten Produktion, Distribution und Rezeption durchaus auch thematisiert werden, fällt aber – der hinlänglich bekannten wissenschaftsgeschichtlichen Konvention zufolge – eher in den Bereich der ›historischen Musikwissenschaft‹.

Dies ist nun beileibe noch keine fertig entwickelte, vollständig schlüssige und homogene Neukonzeption von Musikethnologie; eher eine den zu konstatierenden musikalischen Realitäten weltweit geschuldete Erweiterung musikethnologischer Kompetenz und Verantwortung, ein offenes Projekt, dessen Wirksamkeit und Fruchtbarkeit sich in der Zukunft erweisen muss.

11 Studienordnung der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln für das Fach Musikwissenschaft (Haupt- und Nebenfach) mit dem Abschluß Magisterprüfung vom 10. Juli 2003 (Universität zu Köln, Amtliche Mitteilungen 29, 2003), S. 2.

Der Musikstar – Persönlichkeit oder Konstruktion?

Helga de la Motte-Haber (Berlin)

Einführung

Inszenierungen, durch die ein Darsteller, ein Akteur, ein Solist, ein Politiker, ein Revolutionär, selbst ein Wissenschaftler zum Star werden kann, tauchen nicht erst in den letzten hundert Jahren auf. Dennoch sind wichtige Techniken, vor allem die mediale Vermittlung des Bildes vom Star, von der Hollywoodfilmindustrie entwickelt worden. Der Star ist nicht zuallererst durch Begabung und Talent aus dem Gros einer Gruppe hervorgehoben, sondern dadurch, dass er als Symbol für abstrakte Werte, z. B. für Gutes, Schönes, Freiheit, Begnadung usw., erscheint und zugleich eine Projektionsfläche für Wünsche bietet. Er muss den Traum anregen, man selbst könne der Star sein, auch wenn man weiß, dass man es nie sein wird. Die Distanz, in die der Star gerückt ist, obwohl man sich ihm nahe fühlt, macht seine Aura aus. Die Konstruktion dieser Aura ist in verschiedenen kulturellen Sparten verschieden. Der traditionelle Hollywoodstar – paradigmatisch die ›Göttliche‹ – wurde in weiteste Ferne gerückt, er war bar aller Privatheit; Exzentrizität konnte das gewünschte Bild unterstützen. Ganz anders müssen heute Fernsehstars wirken, nämlich nahe wie der Nachbar von nebenan, nicht-öffentlich, privat, durchschaubar, aber doch Wunschfigur.

Die Primadonnen und musikalischen Stars der Vergangenheit sind den späteren Stars in manchen Punkten vergleichbar. Sie wirken auratisch, werden oft als exzentrisch beschrieben und erfüllen symbolische Funktionen. Es fehlt allein die heute mögliche massenwirksame mediale Vermittlung. Gewichtigen Anteil an ihrer singulären Stellung hat ihr musikalisches Talent; d. h. das Bild des Starvirtuosen ist keine reine Fiktion. Aber es wäre falsch zu glauben, dass ausschließlich das Talent zählte. Es hätte dann keine Gründe gegeben, warum Johann Ladislaus Dussek zu seinem Spitznamen Le Beau Dussek gekommen wäre oder Vergleiche von Franz Liszt mit Schiller und Napoleon oder solche von Nicolò Paganini mit dem Teufel angestellt worden wären.

Noch immer kann musikalisches Talent und Arbeit zu Ruhm führen. Aber Ruhm wird besonders in den Bereichen der Populärkultur durch Marketingstrategien zu erreichen versucht. Die Konstruktion eines Images, analog zur Produktwerbung, ist dafür eine Voraussetzung. Ein Image ist eine adressatenspezifisch geprägte Bedeutungszuschreibung. Je nachdem, von wem das Produkt Musik konsumiert werden soll, muss der Künstler eine Rolle übernehmen als Girl, Vamp, Boy, sozialaggressiver Außenseiter u. a. m. Solche Rollen-

konzepte, die sich nicht nur musikalisch auswirken, sondern Kleidung, Frisur, Auftrittsverhalten oder Werbematerial betreffen, sollen die Wunschkonstruktionen des Publikums stimulieren und dafür auch eine Projektionsfläche bieten. Wie virtuell kann das Konstrukt eines musikalischen Stars sein? Ist es möglich, dass er nur die gespiegelten Wünsche einer Öffentlichkeit darstellt?

Das Image eines Stars soll dem Heterostereotyp entsprechen; es muss die Rollenerwartungen des Publikums befriedigen. Können diese Rollenerwartungen zu einem Spiegelbild-Selbst werden? Die Sozialpsychologie kennt seit den 1930er Jahren die Unterscheidung von *I* und *Me*. Das schwer zugängliche *I* ist nur in sehr privaten Situationen erfahrbare. Das *Me* ist eine Rollenübernahme, die aber auch zur Selbstdefinition führt, weil für Menschen grundsätzlich Beurteilungen anderer als bedeutsam erachteter Personen wichtig sind, so für den Künstler das Publikum und dessen Beifall. Heterostereotyp und Selbstbild sind untrennbar miteinander verbunden. Ihr Wechselspiel wirkt sich einerseits auf die öffentliche Selbstdarstellung aus und andererseits auf die Künstlerperson, die teilweise so sein möchte, wie sie erscheint. Wahrscheinlich genügt eine mediale Inszenierung ohne innere Beteiligung desjenigen, den sie betrifft, nicht allein.

Vor allem der Auftritt eines Künstlers in solistischer Funktion ist mit großen Anforderungen verbunden. Er muss nicht nur Musik perfekt präsentieren, sondern zugleich auch eine öffentliche Selbstaufmerksamkeit entwickeln, die der Eindruckssteuerung (*impression management*) im Sinne der Rollenerwartung dient. Er muss sich wirksam mit den ihm zugeschriebenen Bedeutungen auseinandersetzen, durchaus auch im Sinne der Modellierung von Erwartungen. Der Musiker hat eine Rollenidentität zu erfüllen, die es notwendig macht, dass sein Selbstbild mit dem Fremdbild korreliert ist. Hilfreich sind dabei der Glaube an die Fähigkeit, dies leisten zu können (Selbstwirksamkeit), außerdem Anstrengung, Problemlösungsverhalten, aber auch Kontrolle über die Situation wie die eigene Person. Eine ständige Teilung der Aufmerksamkeit ist gefordert.

Gegenwärtig kaum zu beantworten ist die damit verbundene Frage, ob der Musiker eine situative Identität hat, die durch seine berufliche Rolle in der Öffentlichkeit vorgegeben ist, oder ob davon es Rückwirkungen auf überdauernde Dispositionen gibt. Hier eröffnet sich ein breites Forschungsfeld für die musikwissenschaftliche Biographieforschung, die eingebettet sein sollte in soziokulturelle und rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen.

In jüngerer Zeit ist der Star in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen Gegenstand der Forschung geworden. Allerdings kann nur auf wenige Untersuchungen zurückgegriffen werden, die speziell den Musikstar betreffen. Eine abgeschlossene Theorie kann daher in diesem und in den nachfolgenden Beiträgen noch nicht formuliert, sondern nur ein Spektrum von Betrachtungsmöglichkeiten aufgezeigt werden. Jede Facette in diesem Spektrum zeigt die Musikerpersönlichkeit in einem anderen Licht. Die Beiträge dieses Symposions sind durchaus heterogener Natur. Sie regen mehr Probleme an, als einstweilen gelöst werden können. Ein Thema wird angeschnitten, das aus historischer, systematischer und ethnologischer Sicht bedeutsam ist und eine fruchtbare Zusammenarbeit ermöglicht.

Sanjoy Bandopadhyay (Kolkata)

Music and Music Star: Promotion and Musical Values

Presentation Focus: Indian Classical Music^{*}

Music

In ancient India the definition of music comprised vocal, instrumental and dance performed under a single item banner. Now vocal music and instrumental music are tagged with the term >music< whereas the >dance< is considered to be separate. As we see in India now, there are a substantial number of styles and sub-styles in music. These are generally categorized into three principle categories, namely Folk Music, Classical Music and Popular Music. All the styles are undergoing considerable changes with the societal change and influences from other music styles. There is also evidence of strong intercultural elements in the music styles including influences of foreign music. In this context we must keep in mind that Indian Classical Music is instantly created music and the musician is the composer doing instant music building (excepting a small part known as *bandish*).

With the availability of a large number of different kinds of music the audience receives wider variety of music tastes and warmly accepts some of them. Although it is common that musicians go through rigorous training but only few of them come out as star-musicians. Star-musicians require a complex favorable mix of their acceptance of the music with successful marketing and sales. The scenario of music promotion in India has also undergone considerable changes with the change of governing system in the country. In earlier days the patrons were the kings or the feudal lords but now the corporate groups promote music. There are also a large number of small to medium size music circles (especially for classical music) who organize small concerts throughout the year. But, we rarely find any music star performing in such circles as the available financial resources are usually quite low. There is no denying that these small music circles are doing a good job in the dissemination of music.

Music Star

Music stars are the musical personalities who are widely acclaimed by the listening public.¹ The music lovers of the allied genres in which the musician may have worked in multicultural or intercultural musical activities may also know the star and love the music. The acclamation of a musician depends on how musician's presentation is accepted by the audience.

^{*} This paper is based on interviews with following persons: Dr. Rajeeb Chakraborty, a musician involved in Indian Popular Music productions (Indian Classical Music); Buddhadev Dasgupta, eminent musician (Indian Classical Music); Rajiv Goenka, formerly related to RPG-HMV recording company and music connoisseur (Indian Classical Music); Professor Sugata Marjit, eminent economist and musician (Indian Classical Music); Amit Mukherjee, Executive Director, Sangeet Research Academy (Kolkata, India) and musician (Indian Classical Music); Kumar Prasad Mukherjee, musician and musicologist.

Acceptability depends on the general cerebral trend of the music listeners of a particular period of time. This cerebral trend results from many factors including the amount of exposure of the listeners to specific types of music and their attractive or compelling associations. Music changes with time and the musical components depend on the prevalent societal status. While elaborating on this I may point out that fifty years ago, a three hour performance used to be considered creditable (even twenty years ago) but now the present audience will look for shorter performances. A long raga performance may now last one hour. They are now demanding compactness in presentation. The simple reason for this change is that life has become faster and the audiences are apparently losing their earlier composure to enjoy minor subtleties in music and demanding brighter and more closely-knit music.

Music Values

Values (except the natural values that are governed by nature) are created by the necessities of the society as propagated by the people who belong to the ›power layer‹. Power may be in terms of political and muscle power as for example a king or a successful politician of a state, or cerebral power as for example an original preacher, or economic power as for example a successful industrialist. This is true for all types of values whether they are social, moral or cultural. Necessities depend on the geographical positioning of any specific area in question and the available natural resources. But the priority is to cope with the problems decided by the ›power layer‹. The formation of musical values that involve wide masses is also created under similar conditions. Going further back, we can open a discussion on how these musical values get created. We all know that musical values are ever changing with the change of taste. If we consider the situation about 75 years ago we find that the feudal lords promoted music. As these people had good understanding of music their choices were generally based on clear musical grounds. Now the situation has changed. Now the music promotion has gone into the hands of the corporate people. These people do not have much musical background but with their financial power they have become important to the Indian music world. So, it is obvious that the selection of musicians is dependent much less on the musical levels of the musicians but on the amount of mutually established relationships. When the people with little or no understanding of music become decision makers for marketing music then it is quite obvious that the quality of musicians from the classical point of view may be at stake. So, many mediocre musicians are getting promoted and becoming established on the market while many high level talents remain unrecognized.

Now the question is which the factors are behind this process. Assessment of art is strongly dependent on the mental state and attitude of the art assessor or art appreciator. The general mental attitude towards art forms is dependent on general factors like: Popular art examples of recent past; any perceptible social change affecting the general mass and thus changing the behavior pattern of the public; etc.

1 Some music connoisseurs differ to this definition and say that these musicians may be termed as ›crowd pullers‹ and by no means ›music stars‹. Music stars are those who really make outstanding music. While interviewing Mr. Rajiv Goenka, who was associated to RPG-HMV some years ago, he says if the music doesn't make one cry then how can one call it outstanding? (Interview Kolkata, May, 2004.)

What Determines Good Music, the Music Itself or the Listeners?

The music connoisseurs or the music listening public do not develop their own choice but choose from the music available. Now, the music connoisseurs belonging to the ›power layer‹ choose the music and the musician that should receive wide exposure. They may be attributed as ›market makers‹. The decision can be dependent on a number of factors such as the market maker's choice based on the personal mental frame developed out of exposure to music heard in the past or there may be other factors serving some non-related interests like personal relations. A common example for non-music related interests may be a number of star musicians, who are powerful promotional tools themselves, choose to promote their own offspring or try to influence their connections for this purpose. A media tycoon despite possible ignorance in music, if impressed by someone's music or for any other reason, may make or break a musician and perhaps help build up a musician towards stardom. The question is, what happens to the musical values? What we usually see in the area of Indian Classical Music is that a person pushed this way usually does not sustain a long musical life because the mass audience's acceptance rests on the created musical values of the immediate past. After the ›market makers‹ create the market for a musician the ›market takers‹, who take the music to the market on the basis of existing ›market values‹ and make business, promote these musicians and help sustain their careers.²

Promotion and Music

Oxford Dictionary (Genie) defines meaning of ›promotion‹ as: 1. Activities done in order to increase sales of a product or service. 2. Activity that encourages people to believe in the value or importance of something, or that helps something to succeed.

The audiences that listen to Indian Classical Music may be categorized into musically non-educated listeners, listeners with some exposure to musical training and musically educated listeners. The number of musically non-educated listeners is quite large. During the recent years the academically educated section of the society, that did not like to be associated with music in the past, is taking strong interest in Indian Classical Music. A big section of this group has no or little knowledge of Indian Classical Music.³ As these people hold important positions in the society, either through the nature of their job position or financial power, their opinion of Indian Classical Music matters considerably. This trend results in highlighting of the music that may not have nicely fit into the musical values of the recent past.

Here is an effort to write down the factors that are predominantly responsible for generating mass appreciation:

- Developing receptivity: Developed through exposure to music and effects of the waves of promotion.
- Acceptance: Develops in individual listeners' mind frame created from the exposure to music and effects of the waves of promotion.

2 Professor Sugata Marjit Interview Kolkata, May, 2004.

3 Comments of Mr. Amit Mukherjee Interview SRA, May, 2004.

- General mind structure of the musically non-educated mass: Created through the intensity of promotion.
- Use of musical techniques to impress mass audience: high speed performances, high intensity of sound, music contrasts created through the use of high and low intensities, use of very high pitch or very low pitch and so on.

Role of Impression Management in Indian Classical Music

Impression management or self-presentation on stage plays an important role in image building of a musician. Traditionally, the puritans do not consider the focus on impression management with respect. Indian music traditions ethically want to solely depend on sincere maintenance of their traditions and focus on qualities in musical performances. But, the successful musicians use impression management to gain mass popularity. As Indian Classical Music does not use much of visual effects and depends mostly on the aural components of music, the components for impression management are limited to the graceful stage appearances and minor interactions with the audiences in terms of eye contact and sometimes speaking a few sentences with the audience to give a feeling of closeness.

In the context it might be interesting to also look at the impressionism in Indian Classical Music. Philosophically, impressionism aimed to convey the emotional impact of an event, place, or thing, rather than an accurate portrayal of the subject itself. The use of *sawal-jabab* (where the instrumentalist and the percussionist carry on a musical conversation), going for high-speed crescendo or adopting other gimmicks is quite common. The immediate impact of all these gimmicks on the audience is that they are diverted away from the musical nuances and get attracted to the musical trivia and this result to the acceptance of degenerated music. In today's Indian Classical Music trend the focus has shifted to attractive phrasing rather than the attractive ›raga phrasing‹. The focus is now more on showing off technical acumen rather than getting immersed in the subtleties of raga delineations. The medium of expression is gradually getting more prominent than the actual expression! Musical presentations quite often portray the technical achievements of the musician rather than the music itself! Anybody can hear the listeners' comments after the concert ›Oh! How fast and clear he was on the tans!‹ or ›Listen to the *meends* – they were really fast and complicated‹ but rarely ›How beautiful was the *raga* elaboration!‹

Finally

During the discussion we have seen how ›promotion‹ has the major role in making a music star. But, a successful performance must satisfy the established musical values. Musical values are changing and the success of a musical performance depends on the established values of the recent past. The musical values of the recent past are created by the master-musicians and maybe also by the musician on stage through his/her earlier performances.

Klaus Mehner (Leipzig)

Star – Superstar – Megastar

Steigerungsformen eines vielschichtigen Sachverhalts

»Deutschland sucht den Superstar« – so lautet die Bezeichnung eines Event- und Medienkonzepts, das die deutsche Unterhaltungskultur seit einiger Zeit beschäftigt. Vergleichbar der Suche nach geeigneten Kandidaten für Rollenbesetzungen im Film, im Fernsehen oder für die Teilnahme an Unterhaltungsshow, vergleichbar aber auch bestimmten Wettbewerbsformen in der Musik, sollen hier Personen ermittelt werden, deren gesanglich-musikalische Leistungen sich als überdurchschnittlich erweisen. Sie mussten sich zuletzt über sogenannte Top 50-Veranstaltungen und mehrere Motto-Shows für den Einzug ins Finale qualifizieren. Sie sind dann die Superstars, so wie Elli, die erste Frau, die mit der Wahl vom 13. März 2004 dazu gekürt wurde. Ihre Interpretation des von Dieter Bohlen geschriebenen Finale-Songs *This Is My Life* ist inzwischen deutschlandweit bekannt. Elli hat, wenn man die Jury beim Wort nehmen darf, eine Wahnsinns-Stimme, gilt bereits als begnadete Rock-Lady.

Die Auswahl fand aus einer Zahl von ungefähr 20.000 Kandidatinnen und Kandidaten statt; ein gigantischer Breiten-, zweifelsohne auch Laienwettbewerb also, wie man ihn nennen könnte. Aus dieser Menge, in der sicher die unterschiedlichsten Ansprüche und Fertigkeiten vertreten sind, wird jemand herausgehoben, sogar deutlich herausgehoben als Superstar. Doch absolute Entrückung aus dem Fundament will das nicht sein, Bodenhaftung soll es trotzdem geben. »Ich werde immer die Elli zum Anfassen bleiben!«, so wird sie beim Besuch ihrer Heimatstadt als gekürter Superstar zitiert.

Nennen wir dieses Prinzip vorerst das des herausgehobenen Einzelnen. Ungeachtet zunächst einmal der medialen Mitwirkung, die natürlich in Bezug auf das Gesamtphänomen noch zu erwähnen sein wird, haben wir es hier mit einer wichtigen Facette des Problems zu tun: Der herausgehobene Einzelne wird eben auch vom Publikum herausgehoben, vor allem durch das Publikum, das durch direkte oder elektronische Abstimmungen den Superstar kürt. Dabei bildet er nicht etwa den Durchschnitt der wählenden Menge, sondern eher so etwas wie ihr Leit- oder Idealbild. »Zum Star wird«, so schreibt Knut Hickethier, »eine Person erst dann, wenn das Publikum in ihm auf idealisierte, überhöhte Weise Eigenschaften wiedererkennt, die es sich selbst zuschreibt.«¹ Aber – und darauf werden wir noch einmal zurückkommen – diese Stellung der Persönlichkeit erlaubt auf der anderen Seite auch ein Überschreiten der gemeinsam vertretenen Normen, ein Abweichen von ihnen.

Es ist interessant, dass in solchem Zusammenhang wie dem mit dieser so gearteten Starsuche gerade der Begriff Superstar aufgegriffen wird. Man könnte ihn an sich als Steigerungsform im Verhältnis zum geläufigen Star-Begriff auffassen, doch das scheint er nur

1 Knut Hickethier, »Vom Theaterstar zum Filmstar«, in: *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*, hrsg. von Werner Faulstich und Peter Korte, München 1997, S. 29–47, hier: S. 31.

partiell zu sein. Vielmehr knüpft er wohl an Entwicklungen an, die eher in gewisser Opposition dazu stehen. Der bekannte Star in der Musik, der eine längere und wechselvolle Geschichte in der Person des Virtuosen hat, war und ist ja eher ein Abgehobener ohne diese Bodenhaftung und damit wesentlich weniger als Stellvertreter einer größeren Publikumsmenge geeignet. Im Klavier- oder Violinstar wird das jeweilige Publikum wohl nur sehr partiell Eigenschaften erkennen, die es sich selbst zuschreiben könnte; es lebt eher in der Bewunderung des Einmaligen, des Besonderen, des nahezu Unerreichbaren und damit Entrückten. Und sicher gleicht er in diesem Punkt weitgehend den Verhältnissen bei Rock- und Popstars wie Madonna, Prince oder Michael Jackson.

Könnte es sein, dass diese Aktion »Deutschland sucht den Superstar« eine Art von Gegenbewegung zum sonstigen bekannten Starkult sein will, eine Gegenbewegung, die mit der Einheit der Differenz von Nähe und Ferne, von Vertrautheit und Ungewohntsein, von Anziehung und Abstoßung umgehen will? Und ist es nicht so, dass sie sich gerade derjenigen musikalischen Ausdrucksweise bemächtigt, von der so gern mit dem Slogan »Jeder kann singen« gesprochen wird?

Diese und ähnliche Fragen haben sich mir gestellt, als ich – ausgehend von der genannten Star-Suche – über den Sinn solcher scheinbarer Steigerungsformen »Star – Superstar – Megastar« nachgedacht habe, zu denen sich inzwischen auch der Gigastar gesellt hat. Sind sie nicht eventuell nur bloße Reaktionen auf Abnutzungs- und Verbraucherscheinungen, die sich an bestimmten Sachverhalten und Begriffen festgesetzt haben? Oder sind sie einfach dem Wunsch entsprungen, Vorhandenes, allzu Gewohntes auch begrifflich bewusst überbieten zu wollen?

Sehr schnell stellt sich heraus, dass solche Fragen eine beträchtliche Gemengelage von wissenschaftlichen Interessenrichtungen berühren, die mit dem traditionellen Verständnis von Musikwissenschaft nur partiell zu tun haben. Um ihnen auch nur annähernd gerecht zu werden, muss ein öffnender Schritt hin zu einem kulturwissenschaftlichen Anspruch erfolgen. Es ist bemerkenswert, in welcher vielfältiger Weise dies der Weimarer Kongress in Angriff nimmt; er gibt damit insgesamt eine entschiedene und notwendige Antwort auf die mahnend-beschwörenden Worte Ludwig Finschers anlässlich des letzten Kongresses 1998 in Halle zu einem Bekenntnis zur Tradition des Faches und seinem quasi unverrückbaren Zentrum, dem Werkbegriff.

Das »Prinzip Star«, wie es Hickethier in seinem Aufsatz mit dem Titel »Vom Theaterstar zum Filmstar« nennt, erweist sich bei näherem Hinsehen als eine ganz eigenständige Vermittlungsinstanz, trägt institutionelle Züge und ist zwar vor allem in seiner Herausbildung mit spezifischer Medienpräsenz verbunden, doch nicht zwangsläufig und immer an diese und vor allem nicht immer an dieselbe gebunden. Es liegt demnach nahe, diese eigenständige Vermittlungsinstanz theoretisch aufzuwerten, sie also zum Beispiel im systemtheoretischen Sinne als Subsystem oder System zu begreifen.

Das System Star – gemeint ist natürlich in der Konsequenz der Musikstar –, wodurch wäre dies beschreibbar? Zunächst einmal stellt es sich – als Ergebnis eines längeren Ausdifferenzierungsprozesses – als einerseits ziemlich geschlossenes Gebilde mit spezifischen Elementen und Strukturen dar, die ganz im Sinne autopoietischer Organisation hochgradig selbstreflexiv operieren und damit in der Lage sind, sich ständig aus sich selbst zu reprodu-

zieren. Andererseits jedoch lebt das System Star als soziales System und damit auch als eine eigenständige Kommunikationsform von vielfältigen Interpenetrationsbezügen zu anderen Systemen, zum Beispiel dem der Ökonomie und der Wirtschaft.

Der Prozess der Ausdifferenzierung begann im Grunde genommen sehr früh, dort nämlich, wo außergewöhnliche menschliche Fähigkeiten auftraten, und diejenigen, bei denen sie vorhanden waren, in eine spezifische gesellschaftliche Rolle gerieten. Diese Fähigkeiten konnten mit besonderer Faszination und Anerkennung, aber auch mit Angst und Furcht zur Kenntnis genommen werden. Zu diesen Fähigkeiten gehörten auch typische musikalische Fähigkeiten wie der herausragende Umgang mit der eigenen Stimme oder mit einem Instrument.

Im Laufe der Zeit konnten sie mehr und mehr spezialisiert werden und – wenn manchmal auch nur zeitweise – sich an bestimmte psychische Situationen und soziale Gruppierungen binden. Damit kam es zu Heraushebungen, gewollten und vielleicht zunächst auch noch eher ungewollten. Diese Heraushebungen wiederum führten zu besonderen psychischen Konstellationen und sozialen Rollen bei den Betroffenen, die sich in der Konfrontation mit anderen bewähren mussten; Wettbewerbssituationen, Auseinandersetzungen um die jeweils beste Leistung waren eine Folge davon. Dazu kam das wesentliche Moment des Zur-Schau-Stellens und der öffentlichen Präsentation, das den Boden für das »Prinzip Star« mit bereitete.

Unter dem Einfluss neu entstandener Medien seit dem späten 19. Jahrhundert, ganz besonders aber der Massenmedien des 20. Jahrhunderts, erhielt der Prozess der Ausdifferenzierung einen entscheidenden, für Psychisches und Soziales gleichermaßen wichtigen Schub. Peter Ludes sieht diesen vor allem in der weiteren »Ausdifferenzierung sozialer Rollen, sozialer Situationen [sowie] der Faszination und Integration besonderer expressiver kommunikativer Kompetenzen«.²

Auf der Seite der notwendigen Interpenetrationen wird das System Star von einigen stabilen Verbindungen zu anderen Systemen bestimmt. Hier dürften es in erster Linie die Systeme Wirtschaft und Politik sein, mit denen es derartige Beziehungen kennt und braucht. Dazu sei nur kurz angemerkt, dass der Star schon zu Theater- und erst recht zu Filmzeiten ein ungeheuer wichtiger Wirtschaftsfaktor war und noch ist, dass zum Beispiel Filmunternehmen zur Ermittlung von Starimages – oftmals vor dem eigentlichen Drehbeginn – eine Menge Geld ausgeben. Dass sich Politik mit Stars schmückt, ist vor allem aus den USA gut bekannt; dass das in diesem Land sogar direkte berufliche Folgen haben kann, dafür stehen Namen wie Richard Nixon oder heute Arnold Schwarzenegger.

Mit diesen allgemeinen Anmerkungen als Voraussetzung will ich nun die im Thema angekündigte Steigerungskette direkt ansprechen und versuchen, der Frage nach ihrem möglichen Sinn nachzugehen. Ich bin zu der Überzeugung gelangt, dass sich zumindest in Ansätzen mehr dahinter verbirgt, als oberflächlich anzunehmen ist. Und ich gehe wie Werner Faulstich in mehreren seiner Veröffentlichungen zum Rock- und Popstar von dem Standpunkt aus, dass vor allem drei Ebenen für die Betrachtung wesentlich sind: Erfolg,

2 Peter Ludes, »Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung«, in: *Der Star*, hrsg. von Faulstich und Korte, S. 78–98, hier: S. 81.

Image und Kontinuität. So heißt es zum Beispiel in dem Kolloquiumsband *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*:

Während ›Erfolg‹ eine allgemeine Voraussetzung für den Starstatus bildet, die von Kritikern leider häufig unterschlagen oder gering geschätzt wird, und ›Image‹ sich vor allem auf die sehr komplizierten und wenig geklärten individuellen und kollektiven, psychischen und soziokulturellen Vorgänge im Rezeptionsbereich bezieht, scheint ›Kontinuität‹ beide zu betreffen, übergeordnet zu sein und somit wesentliche Aspekte des Medienstars im allgemeinen zu bezeichnen.³

Es sind also drei Betrachtungsrichtungen, die sich anbieten: eine stark auf das agierende Subjekt bezogene, eine rezeptionsseitig interessante und eine, die in gewissem Sinne eine Verbindung dazwischen herstellt. Unser Steigerungsproblem hat im Prinzip mit allen drei Richtungen zu tun, ist aber zentral wohl auf der Kontinuitätsebene angesiedelt, weshalb dieser auch besondere Aufmerksamkeit zukommen soll.

Was den Erfolg, also die vor allem vom agierenden Subjekt bestimmte Ebene betrifft, so sind unterschiedliche Faktoren für die zugrunde liegenden Steigerungen mitverantwortlich. Die notwendige Qualität (als Zusammenhang zwischen Unterhaltung und gesamt-künstlerischem Anspruch), die auch hier als unerlässliche Voraussetzung gilt, wird unter anderem bestimmt durch die Beherrschung des Widerspruchs zwischen erwarteter Außergewöhnlichkeit und tatsächlicher täglicher Routine, durch eine besondere kommunikative Kompetenz, durch eine hohe Form der Selbstdarstellung und Selbststilisierung sowie durch eine vom agierenden Subjekt ausgehende Faszination. Dass dabei insbesondere für Letzteres eine ganze Palette zwischen persönlichem Aussehen und modischem Outfit eine Rolle spielt, hat Karl Lagerfeld in seinem Vorwort zu dem Photo-Band *Madonna Superstar* zutreffend beschrieben:

Alle meine jungen Assistentinnen im Chanel-Studio wollten aussehen wie Madonna in ihren Video-Clips. Mit Freude und Fanatismus trugen sie Seidenbänder im Haar und viele Ketten. Das sind beinahe typische Chanel-Elemente. Dazu die kurzen Oberteilchen, die Lederblousons und die Spitzenhandschuhe. Solche Einflüsse sind selten und müssen ernst genommen werden. Nur die leichte Muse inspiriert andere in der Welt von heute. Wer kann schon ernsthaft von sich sagen, im Gebiet der Schönheit der Frau beeinflussend gewirkt zu haben. Kein Modeschöpfer auf jeden Fall in den letzten Jahren. Alle haben ihre Ideen dazu beigetragen, aber im Verhältnis zu Madonna zählt es wirklich nicht.⁴

Das Star-Image ist ein Produkt, das stark von der Rezipientenseite bestimmt wird. Wenn man sagt, dass Stars hauptsächlich durch das Publikum gemacht werden, dann betrifft das Dinge, die mit individuellen und kollektiven, psychischen und soziokulturellen Vorgängen im Rezeptionsbereich zu tun haben.

3 Werner Faulstich u. a., »Kontinuität – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars«, in: *Der Star*, hrsg. von Faulstich und Korte, S. 11–28, hier: S. 11f.

4 *Madonna Superstar. Photographien*, mit einem Text von Karl Lagerfeld, München 1988, S. 7.

Mit Kontinuität soll die Seite des Starphänomens benannt sein, die nun eben jenen Zusammenhang mit der Zeitfrage herstellt, die sich in den Steigerungsformen findet. Anstelle von Kontinuität ist es allerdings sicher sinnvoller, von der Einheit der Differenz von Kontinuität und Diskontinuität zu sprechen, denn im Grunde genommen geht es um die Frage, wie trotz erheblicher Veränderungen in Erfolg und Image bestimmte Erscheinungen den nötigen Zusammenhang garantieren.

Nach Faulstich gibt es in den Bereichen Film- und Fernsehstar eine doppelte Form der Kontinuität zu beobachten – eine diachrone (Übereinstimmungen trotz unterschiedlicher Rollen in unterschiedlichen Zeiten) und eine synchrone (Übereinstimmungen zwischen Rolle und Person, zwischen vermitteltem Erscheinungsbild und tatsächlichem Menschen). Gilt diese auch beim Musikstar oder – treffender gesagt – beim Rock- und Popstar?

Der Musikstar gehört mit Sicherheit zu denen, die auf diachrone wie auf synchrone Kontinuität bauen müssen. Bei allen Wandlungen, die sich insbesondere im Image-Bereich abspielen mögen, die also zunächst das Problem diachroner Kontinuität herauszufordern scheinen, ist das Erreichen synchroner Kontinuität unerlässlich. Für den Musikstar, gemacht zunächst für die auditiven Medien, beginnt das schon bei der Identifikation einer bestimmten, möglichst unverwechselbaren Gesangs- oder Spielweise. Diese sollen ja nicht nur über längere Zeit Kontinuität garantieren, sondern auch in der Bindung an die konkrete Person funktionieren. Und dies trotz zahlreicher geplanter oder ungeplanter Diskontinuitäten wie zum Beispiel im stimmlichen, thematischen oder ausdrucksmäßigen Bereich.

Durch die zunehmend um sich greifende Visualisierung auch des Musikstars haben sich die Verhältnisse nicht nur verschoben, sondern immens zugespitzt. Die visuelle Seite ist noch stärker von Veränderungen betroffen als die auditive, und die Medien wie die Rezipienten tun ein Übriges, um solche Veränderungen zu erzwingen. Wenn dies auf der Ebene der diachronen Kontinuität zu größeren Schwierigkeiten führen kann, wird die synchrone Kontinuität dafür immer wichtiger. Sie ist, wenn ein Star über längere Zeit seine Position behaupten will und kann, nahezu unerlässlich. Ein interessantes Beispiel – wenn freilich auch fast ausschließlich im Bildmedium dargestellt – bieten dafür die beiden Bände *Madonna Superstar* (1988) und *Madonna Megastar* (1994). Nahezu auf allen Ebenen des persönlichen Erfolgs und des Images zeichnen sich hier gravierende Wandlungen ab – *Typ, Outfit und Textinhalte* ändern sich –, aber synchrone Kontinuität trägt dazu bei, das Ganze zusammenzuhalten.

Weitere Steigerungen sind denkbar, speziell dann, wenn man die Rolle der Medien, die insgesamt erheblichen Anteil an der Starkreation haben, zur dominanten oder gar fast ausschließlichen werden lässt. Am Ende könnte hier die konkrete Persönlichkeit weitgehend austauschbar werden, weil sie eine nur über das Mediale vermittelte ist. In dem Punkt muss man dann feststellen, dass so etwas wie synchrone Kontinuität im eigentlichen Sinne nicht mehr vorhanden ist, oder höchstens in dem Sinne, dass das Medienbild als Medienbild eine gewisse Kontinuität besitzt. Man kann Faulstich sicher in dem Punkt zustimmen, dass diese Entwicklung es rechtfertigen könnte, von einem Gigastar zu sprechen. Sein dafür herangezogenes Beispiel ist in erster Linie Michael Jackson:

Michael Jackson ist der erste synthetische Rockstar der Geschichte. Seine Individualität, sofern sie nicht seit früher Kindheit ohnehin unterdrückt wurde, ist nicht

greifbar – die zahllosen Gesichtsoptionen machen das nur besonders augenscheinlich. Ist er Kind oder Erwachsener, männlich oder weiblich, schwarz oder weiß, introvertiert oder extrovertiert, heterosexuell oder homosexuell, usw.? Man hat Jackson als neurotisch, mysteriös, androgyn, künstlich, gesichtslos charakterisiert. Damit bietet er die denkbar breiteste Projektionsfläche für Träume und Wünsche identifikationsbereiter Fans.⁵

Und einige Zeilen weiter heißt es: »Die Attraktivität Jacksons als Star besteht vor allem in seinem Unterhaltungscharakter.«⁶

Damit lässt sich vielleicht nun auch eine entwicklungshistorisch untermauerte Feststellung zu den thematisierten Steigerungsformen formulieren. Das Aufkommen des Superstars in den 1960er und frühen 1970er Jahren soll im Verhältnis zum allgemeinen Starbegriff schon eine neue Qualität fixieren. Sie scheint vor allem dadurch gekennzeichnet zu sein, dass der so benannte Star durchaus mit seinem Umfeld in bestimmter Weise verbunden bleibt, vielleicht sogar einer wie ›du und ich‹ ist. Eine Rolle dürften für die Zeit auch der Titel und die Problematik von *Jesus Christ Superstar* spielen, denn neben der Alter-ego-Konstellation ist eine Art von Sendungsbewusstsein des Superstars deutlich spürbar.

Erfolg und vor allem Image des Superstars sind – nicht zuletzt durch die stark wachsende Beteiligung der Massenmedien – steigerbar; der Megastar mag als Folge davon einiges an Bezügen zu seinem Umfeld einbüßen, aber seine mediale Präsenz ist entscheidend größer. Insbesondere die 1970er und auch die 1980er Jahre sind wohl die Zeit der Megastars.

Eine bisher letzte Steigerung erfährt das Star-Problem mit der totalen Bestimmtheit durch die Massenmedien. Das Produkt Gigastar, wenn es dieses gibt, ist letztlich ein künstliches, ein ausschließliches Medienprodukt. Im Prinzip werden hier die Personen in Bezug auf das angestrebte mediale Ergebnis austauschbar, erreichen also eine Art von Unverwechselbarkeit, die von persönlichen Bezügen weitgehend abstrahiert. Damit erweisen sich die Zunahme der Visualisierung (etwa in Form der Videoclips), die Rolle der Medien als direkter Macher und der Schwund des Individuums als entscheidende Kriterien.

Zurück zum Ausgangspunkt: »Deutschland sucht den Superstar« ist für mich ein Beispiel, das dieser letzten Star-Konsequenz etwas entgegensetzen will, etwas durchaus wieder stärker persönlich Geprägtes. Der Star ist ›einer von uns‹, ›von nebenan‹; er verfügt über Qualitäten, die seinem Umfeld in idealer Weise nicht ganz fremd sind, auch wenn sie dort selbst nie erreichbar wären. Also ein fast nostalgisches Unternehmen.

5 Werner Faulstich, »Von Elvis Presley bis Michael Jackson – Kleine Startypologie der Rockgeschichte«, in: *Der Star*, hrsg. von Faulstich und Korte, S. 155–173, hier: S. 171f.

6 Ebd., S. 172.

Adrian North (Leicester)

Negative Effects of Music Celebrities?

Evidence on Eating Disorders, Psychoticism, Delinquency, Celebrity Attitudes and Censorship

This presentation overviewed four studies carried out recently concerning the putative negative effects of music celebrities. These studies concerned respectively: Females, pop stars, and eating disorders; psychoticism and problem music; delinquency and celebrity attitudes; perceived effects of music and censorship.

Females, Pop Stars and Eating Disorders

Tiggemann and Pickering¹ showed that »Watching music videos predicted drive for thinness« sub-scale scores among 94 Australian female adolescents. Similarly, Borzekowski, Robinson and Killen showed that exposure to music videos related to measures of 837 American adolescents »perceived importance of appearance« and »weight concerns«²: crucially however this relationship disappeared when ethnicity and body mass index were controlled for, such that the link between eating disorders among females and exposure to the glamorised images of females presented by music videos is far from clear. To test this, North, Sheridan, and Wilson gave a questionnaire to 300 English females aged 16–30 years. They found that frequency of watching music television was not related to scores on the Eating Disorders Inventory (EDI), body mass index (BMI), or self-esteem.³

Psychoticism and the Fans of Problem Music

Various studies in the USA have identified links between liking for »deviant« music (such as heavy metal and rap) and each of psychoticism, reactive rebelliousness, tolerance of racial and sexual discrimination, risk taking, drug use, shoplifting, vandalism, violence, and aggression.⁴ However there is very little data on this issue from other countries. Consequently, North, Desborough and Skarstein asked 200 English students to rate their liking for rap, R'n'B, nu metal, indie, current chart pop, hip-hop, and rock, and also asked them

1 Marika Tiggemann and Amanda S. Pickering, »Role of Television in Adolescent Women's Body Dissatisfaction and Drive for Thinness«, in: *International Journal of Eating Disorders* 20 (1996), p. 199–203, here: p. 199.

2 Dina L. G. Borzekowski, Thomas N. Robinson and Joel D. Killen, »Does the Camera Add 10 Pounds? Media Use, Perceived Importance of Appearance, and Weight Concerns Among Teenage Girls«, in: *Journal of Adolescent Health* 26 (2000), p. 36–41.

3 Adrian C. North, Lorraine P. Sheridan and Vicky Wilson, »Frequency of Watching Music Television and Eating Disorders Among Young Females«, in: *Depression and Anxiety* (under review).

4 See e.g. Christine H. Hansen and Randal G. Hansen, »Music and Music Videos«, in: *Media Entertainment: the Psychology of its Appeal*, ed. by Dolf Zillmann and Peter Vorderer, Mahwah, NJ 2000, p. 175–196.

to complete the Eysenck Personality Questionnaire (Revised).⁵ Scores on the psychoticism sub-scale of the EPQ-R correlated positively with liking for ›deviant‹ musical styles (rap, nu metal, hip-hop, and rock) but not ›non-deviant‹ styles (chart pop or indie). As such this confirms findings from the USA.

Psychoticism, Delinquency, and Celebrity Attitudes

In a separate study, North, Desborough and Skarstein (2005) recruited 73 self-declared fans of problem music and 73 non-fans (with each group containing the same sex distribution). Participants were asked to complete the EPQ-R and the Social Reactive Scale (which includes sub-scales for proactive and reactive rebelliousness). They were also asked to state the frequency with which they carried out 12 specific deviant behaviours (e.g. shoplifting), and to complete the Celebrity Attitude Scale (CAS) which measured participants' feelings of affiliation with their favourite musician. Fans of problem music (especially females) scored higher than non-fans on psychoticism, reactive rebelliousness, and two deviant acts (marijuana use and carrying a weapon in public). However there was no difference between fans' and non-fans' responses to the CAS. Therefore higher levels of deviance among fans of problem music is not due to greater identification with the frequently licentious acts of their favourite musicians.

Censorship and Perceived Effects of Problem Music

North and Hargreaves⁶ investigated whether censorship of music causes a labelling effect, such that music which is labelled as causing problem behaviour has a more negative effect on listeners than music labelled as helping people through difficult times. Participants were played one of four pop songs containing ambiguous lyrics. (For example, *Lucky* by Radiohead featured lyrics such as »The head of state / Has called for me [...] by name / But I don't have time for him«). Before hearing the song, half the participants were told that the music had been implicated in the suicide of young fans and criticised by protest groups. The remaining participants were told that the music had been praised by health professionals for helping young people to work through difficult times in their life. The latter group perceived the song positively whereas the former group perceived the music as having negative effects (e.g. making them feel more depressed). In short, censorship of music has the potential to cause it to have negative effects.

In summary, the literature shows that there are numerous links between pop music and problem behaviour. However the research presented here shows that these links are not clear-cut and that they are not necessarily attributable to hero-worship of famous musicians.

5 Adrian C. North, Lucy Desborough and Line Skarstein, »Musical Preference, Deviance, and Attitudes towards Celebrities«, in: *Personality and Individual Differences* 38 (2005), p. 1903–1914.

6 Adrian C. North and David J. Hargreaves, »Labelling Effects on the Perceived Deleterious Consequences of Pop Music Listening«, in: *Journal of Adolescence* 28 (2005), p. 433–440.

Lars-Christian Koch (Berlin)

Der Musikstar und seine biographische Konstruktion im interkulturellen Vergleich

Als ich begann, mich intensiv mit der nordindischen Raga-Musik¹ zu beschäftigen, war ich der Meinung, dass ein Phänomen wie »Musikstar« allein über kommerzielle Erfolge definierbar ist und auf dieser Grundlage die höchste Stufe der Popularität von Schauspielern (besonders aus dem Filmbereich; denn hier entstand der Begriff wohl ursprünglich), Musikern und Sängern bezeichnet. Ich war ferner der Meinung, dass das Vorhandensein der medialen Voraussetzungen einer Popularkultur Grundvoraussetzung für dieses Phänomen sein müsse.

Mir war nicht klar, dass sich dieser Begriff mit all seinen Implikationen durchaus auf andere Kulturen übertragen lässt, wobei allerdings die Bedeutung verschiedener Zeichen eine unterschiedliche Wertung erfahren kann. Ich begegnete im Laufe meiner Forschungsaufenthalte und Studien dem Phänomen des Musikstars in vielen Facetten und musste mein Verständnis diesbezüglich deutlich erweitern. So gehe ich heute von der Hypothese aus, dass Stars als kommerzielles und/oder künstlerisches Phänomen konstruiert sind. Die Parameter dieser Konstruktion sind kulturell determiniert, befinden sich aber in ständigem Wandel und reagieren äußerst flexibel auf zeitgenössische gesellschaftliche, politische und kommerzielle Strömungen und sind so in der Regel nur sehr eingeschränkt steuerbar. In diesem Zusammenhang gehe ich ferner davon aus, dass ein großer Teil dieser Konstruiertheit biographischer Natur ist, wobei bestimmte, einer Kultur immanente Charakteristika erfüllt sein müssen, was in fast allen Fällen zu einer Reduktion der Betrachtung einer individuellen Person führt. Dies möchte ich in drei Schritten verdeutlichen:

1. mit einigen grundlegenden Bemerkungen zu ethnobiographischem Arbeiten,
2. mit der Beschreibung kulturspezifischer Merkmale des Starkults in der nordindischen Raga-Musik und einem Ausblick auf eng damit verbundene andere Musikkulturen des indischen Subkontinents und
3. durch einen Vergleich mit biographischer Konstruktion des Musikstars im Jazz.

1 Unter Raga-Musik verstehe ich die ursprünglich höfische Musik Indiens, die sich auszeichnet durch das Musizieren im Raga, einer melodisch konzipierten Klangpersönlichkeit, die charakterisiert ist als »eine durch besondere Regeln festgelegte Kombination aufeinanderfolgender Töne, die jeweils einer inneren Einstimmung entspricht.« Trina Purohit-Roy, »Zur Improvisation indischer Ragas«, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 283–295, hier: S. 286. Hinzu kommt die Gestaltung im Tala, standardisierte Formen rhythmisch-metrischer Zeitenkreise, die eine bestimmte Anzahl von Zeiteinheiten haben, sich als festes Schema wiederholen und so den gesamten musikalischen Fluss regulieren. Eine gute Einführung in den Gesamtkomplex der zeitgenössischen Raga-Musik findet sich bei Sandeep Bagchee, *NAD – Understanding Raga-Music*, Mumbai 1998. Der Begriff Raga-Musik wird vor allem benutzt, um den oft missverständlichen Bezeichnungen »klassische indische Musik« oder »indische Kunstmusik« aus dem Weg zu gehen.

Anm.: Ich verzichte aufgrund der Übersichtlichkeit im Folgenden bei der Schreibweise indischer Begriffe auf Diakritika.

Der Begriff Ethnobiographie wurde unter anderem von James Clifford definiert,² der vor allem auf die Problematik des Phänomens der Person hinweist. Auch wir müssen erst einmal davon ausgehen, dass Musikstars von Personen verkörpert werden, und selbst wenn sie sich auf ein gesellschaftliches oder medial konstruiertes ›Image‹ reduzieren lassen, muss aus interkultureller Perspektive der Frage nachgegangen werden, wo eine Person beginnt und wo sie endet. Dies ist die Grundvoraussetzung biographischer Arbeit, die gleichzeitig Positionen im interkulturellen Vergleich schafft.

Clifford unterscheidet zwischen synchronen Aspekten, die eine Person in/zu einer bestimmten Zeit beschreiben, und diachronen Aspekten, den Versuch, die Identität einer Person durch/über die Zeit zu erfassen. Diese können analytisch getrennt werden, sind aber in der Praxis immer eng miteinander verwoben. Mit Hinweis auf Coleridge³ und seine Formulierung des ›age of personality‹ (1810) und dem Beginn der Faszination des individuellen Lebens muss festgehalten werden, dass ohne die Wahrnehmung der Einzigartigkeit von Individuen in einer Kultur Phänomene wie der Musikstar nicht beschreibbar wären.⁴ Aus synchronen und diachronen Aspekten entsteht die Komposition eines Lebens, die auf dem Mythos der Kohärenz einer Person beruht. Dieser existiert mehr oder weniger in allen Kulturen.

Biographische Arbeiten bemühten sich bisher, ein abgeschlossenes Leben, eine in sich geschlossene Person zu erschaffen und nicht die Erfahrungen, Diskontinuität und Offenheit eines Lebens und einer Person darzustellen.⁵ Biographie ist damit ein Komplex kultureller Erwartungen in Bezug auf Individualität und bestimmt somit die Identität einer Person. Clifford führt einige Beispiele aus Melanesien (Neu Kaledonien) an,⁶ die deutlich zeigen, dass in diesen Fällen eine Person keine singuläre Einheit ist. Für unverheiratete Frauen wird etwa der Plural gebraucht, um ihre zukünftigen Kinder mit einzubeziehen. Für zwei Personen gibt es keine numerische Bezeichnung, sondern nur solche einer Relation.

Personen werden immer als Beziehung benannt ›one and the other‹, dabei ist ›Zwei‹ keine Summe, sondern eine Beziehung, und ›Eins‹ existiert nur als Erfahrung des anderen. Eine Person existiert nur in ihrer Rolle, die Rolle wiederum hat keine Bedeutung außerhalb des Spiels, sie bedeutet Beziehung innerhalb einer Situation, die durch Mythen festgelegt ist. Jede Figur des Mythos bekommt in Gestalt einer Person ein Double, das so keine abgrenzbare individuelle Identität haben kann.

Nearly all social relationships are also mythic occasions: society is composed of a patterned synthesis of the paternal lineage of ›power‹ and the maternal lineage of

2 James Clifford, »Hanging Up Looking Glasses at Odd Corners‹: Ethnobiographical Prospects«, in: *Studies in Biography*, hrsg. von Daniel Aaron, Harvard 1978, S. 41–56.

3 Siehe Samuel Taylor Coleridge, »A Prefatory Observation on Modern Biography«, in: *The Friend* 25. 1. 1810, S. 338–339.

4 Vgl. Clifford, »Hanging Up Looking Glasses at Odd Corners«, S. 34.

5 Albert Camus schreibt sinngemäß: Das Leben von außen betrachtet ist ein Ganzes. Von innen besteht es aber aus vielen Teilen von Erfahrungen. (Albert Camus, *Carnets* [1942–51], Bd. 2, übersetzt von Philip Thody, London 1966, S. 17; nach Clifford, »Hanging Up«, S. 45.)

6 Vgl. Clifford, »Hanging up«, S. 47ff.

»life«, the former flowing from ancestral gods and the latter from the totemic forces of nature. Thus the pairs, brother/sister, mother/child, father/son, man/wife, are more than encounters between individuals. They are structured reciprocities that express convergences in the larger mythic pattern. New Caledonian society [...] is a network composed of dual relationships.

Thus the Caledonian personage is a multiplicity of doubles. This »self« is not to be visualized as a body moving from one dual relationship to another – a set of trajectories that oscillate out and back through a common center.⁷

Clifford fordert, im Leben einer Person sollten situationsbedingt musterhafte äußere Realitäten (familiär, historisch, mythisch etc.) als solche beschrieben werden, um eine Person als Mosaik zu konstruieren. Hier sollte kein Modellcharakter angestrebt werden, sondern das Bewusstsein vorherrschen, dass eine Person in verschiedenen Kontexten eine andere Person sein kann, es sollte als Mosaik erkennbar bleiben und nicht ein vollständiges Bild generieren.

Gehen wir davon aus, dass jede Biographie selektierte kulturelle Inhalte hervorhebt und verstärkt, wobei deren Auswahl, Klassifikation und Interpretation kulturell bestimmt ist, so dürfte auch zu erwarten sein, dass das Phänomen Musikstar eine kulturspezifische biographische Konstruiertheit einschließt. Dies würde bedeuten, innerhalb einer Musikkultur weisen Musikstars deutliche Gemeinsamkeiten in ihrer Biographie auf, die ungeachtet gesicherter Quellen in ihrer Aussagefähigkeit Mindeststandards erfüllen müssen. Im interkulturellen Vergleich sind diese Gemeinsamkeiten nicht deckungsgleich, wohl aber der Standard ihrer Aussagefähigkeit. In der indischen Raga-Musik ist einer dieser Mindeststandards in der *guru-shishya* Verbindung, dem überaus engen Lehrer-Schüler-Verhältnis, angelegt.

Musiker untereinander definieren ihre Identität anhand ihrer Zugehörigkeit zu einer *gharana*, einer bestimmten Schule. Dies hat enorme Auswirkungen auf Lebensumstände, Status und Biographie eines Musikers – ein Star der Raga-Musik ist ohne *gharana* kaum denkbar. Für ein besseres Verständnis sollte dieser Bereich kurz erläutert werden.

Der Begriff *gharana* bedeutet ursprünglich »Haus« oder »aus dem Haus« und bezeichnet zunächst eine stilistische musikalische Schule, die gekennzeichnet ist durch drei Hauptmerkmale:

1. Ort – *gharanas* sind vorwiegend nach Orten benannt, meist die Hauptwirkungsstätte des Gründers.
2. Zeit – Um eine *gharana* zu etablieren, müssen mindestens drei Generationen die Integrität und Kohärenz der *gharana* ununterbrochen aufrechterhalten und natürlich einen eigenen Stil entwickeln. In den meisten Fällen existieren aber lange Ahnenlinien,⁸ die eine bestimmte Tradition verkörpern sollen.
3. Signifikanz – Durch diese Tradition ist Autorität und damit Authentizität gewährleistet.⁹

⁷ Ebd., S. 48f.

⁸ Hier sind blutsverwandtschaftliche Beziehungen von deutlich größerer Bedeutung als reine Lehrer-Schüler-Beziehungen, das wird in einem späteren Beispiel noch deutlicher werden.

⁹ Dabei handelt es sich im Sinne Hobsbawms durchaus um Komplexe, die als »invented traditions« zu bezeichnen sind, und in diesem Sinne wird auch der Begriff Authentizität relativiert. Es sei aber ange-

Gharanas werden nur von Solokünstlern repräsentiert, sie beeinflussen maßgeblich die soziale Organisation der nordindischen Raga-Musik. Denn Arbeitsmöglichkeiten ergeben sich nur innerhalb der Strukturen der *gharanas* oder in den Netzwerken, die die *gharanas* untereinander verbinden.

Gharanas entstanden Anfang des 19. Jahrhunderts als Antwort auf sich schnell ändernde soziale Verhältnisse. Ausschlaggebend war dabei vor allem die erhöhte Mobilität der Musiker seit 1853, dem Jahr der Etablierung der Eisenbahn in Indien. Das Patronatssystem wurde gleichzeitig ausgeweitet, die vorher regional begrenzten Musiker reisten häufiger, weil sie oft unter den verschiedenen lokalen Herrschern ›ausgeliehen‹ wurden. Dies hatte zur Folge, dass musikalisches Wissen zum Kapital innerhalb der Familie und damit auch innerhalb der *gharanas* wurde. Es entstanden Monopole über spezielle Stile, die jeweils über ein eigenes Repertoire verfügten. Durch *gharanas* entstanden soziomusikalische Identitäten, die neben der Sicherung von Arbeitsmöglichkeiten bedeutend für die Zuhörer wurden; denn die Möglichkeit der Differenzierung zwischen den verschiedenen *gharanas* schuf neue Märkte und damit Arbeitsmöglichkeiten. Nach der Unabhängigkeit Indiens löst sich das Patronatswesen auf, was zur Folge hat, dass Musiker seit dieser Zeit als größten Arbeitgeber All India Radio betrachten müssen. In diesem Umfeld haben auf einmal Begleitmusiker bessere Bedingungen, sie sind flexibler, können mit anderen Musikern spielen und werden Vollzeitbeschäftigte. Solokünstler, vor allem Sänger, können allein von einer Konzerttätigkeit kaum leben, besonders dann nicht, wenn sie die Reinheit ihrer *gharana* aufrechterhalten wollen.¹⁰

In der nordindischen Musikpraxis ist heute kaum noch von einer musikalischen Reinheit der *gharanas* die Rede, dennoch beeinflussen sie immer noch die soziale Organisation der nordindischen Raga-Musik. Die meisten Musiker haben von vielen verschiedenen Lehrern gelernt, die von diesen in der Regel in hierarchischer Reihenfolge genannt werden, wobei der wichtigste, bekannteste Musiker die *gharana* und damit die Identität des Schülers nach außen bestimmt, auch wenn es nicht zwangsläufig derjenige gewesen sein muss, von dem am intensivsten gelernt wurde. So können heute schon innerhalb einer *gharana* drastische musikalische Unterschiede zu hören sein, die Bedeutung der Anbindung an einen bedeutenden, berühmten Lehrer wird allerdings nicht in Frage gestellt. Die *gharana* wird somit zu einem Hauptbaustein der kulturspezifisch biographischen Konstruiertheit des Musikstars.

Betrachtet man unter diesen Gesichtspunkten Jazzmusiker auf den nordamerikanischen Kontinent, so ist festzustellen, dass auch sie bestimmte biographische Kriterien erfüllen müssen, um vom Publikum akzeptiert zu werden. Hier entsteht ähnlich wie im Fall der *gharana* ein biographisches Stereotyp.

Beschränkt man sich der Einfachheit halber auf Bebopmusiker und hält einige Elemente ihrer biographischen Konstruiertheit¹¹ fest, so wird deutlich, dass sie in der Regel als Autodidakten dargestellt werden, keiner Schule angehören, sondern eher einem offenen Netz-

merkt, dass selbst indische Musiker den Begriff *tradition* häufig und selbstverständlich gebrauchen. Siehe *The Invention of Tradition*, hrsg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, Cambridge 1983.

¹⁰ Neben der umfangreichen indischen Literatur zu diesem Phänomen bietet vor allem die Arbeit von Daniel M. Neuman, *The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition*, Detroit 1980, einen grundlegenden Einblick.

werk verschiedener Musikerkollegen, die allerdings ähnliche biographische Kriterien zu erfüllen haben. Bebopmusiker sind vor allem Innovatoren und keine Bewahrer einer Tradition, sie sind in der Regel farbig, leben intensiv und haben oft Drogen- oder Alkoholprobleme. Dies sind Aspekte, die in nahezu allen Biographien von Bebopmusikern besondere Beachtung finden und entsprechend deutlich herausgearbeitet werden, wobei andere wichtige Lebensabschnitte und -details keine entsprechende Würdigung erfahren. Bereits in den 1970er Jahren hat sich die typische Biographie eines Jazzmusikers allerdings schon deutlich geändert; Sam Rivers, Dave Holland oder Karl Berger, um nur einige zu nennen, lassen sich mit den oben genannten Parametern nicht mehr beschreiben, bis auf die Tatsache, dass sie Innovatoren und keine Bewahrer einer Tradition sind.

Zum Abschluss ein zeitgenössisches Beispiel, das diese beiden spezifischen Musikulturen verbindet. Dafür scheint die in den letzten drei Jahren äußerst erfolgreiche Jazzsängerin Norah Jones prädestiniert. Sie wird 1979 in New York geboren, geht dann nach Dallas, wo sie sich mit 15 Jahren an der High School für Performing and Visual Arts in Dallas einschreibt. Ihr Vater ist der berühmte Sitar-Virtuose Ravi Shankar, über den sie sagt: »Er spielte damals kaum eine Rolle in meinem Leben.« Allein ihre Mutter ist für die allgemeine und musikalische Erziehung zuständig. Mit fünf singt sie im Kirchenchor, zwei Jahre später beginnt sie Klavier zu spielen und um 1997 an der University of North Texas Jazzpiano zu studieren. 1999 besucht sie einen Freund in New Yorks Künstlerviertel Greenwich Village und kehrt nicht wieder nach Texas zurück. 2001 unterzeichnet Norah Jones ihren ersten Major-Deal auf dem Jazzlabel Blue Note. *Come Away With Me* verkauft sich in den ersten sechs Wochen in Amerika über 300.000 mal. 2003 erhält sie insgesamt acht Grammys für dieses Album und den Song *Don't Know Why*, darunter den Award in der Kategorie Best New Artist. In insgesamt vierzig Ländern werden Platinauszeichnungen für ihr Album und ihre Singles vergeben. Zwei World Music Awards, ein Echo, ein Brit-Award und der Edison (Niederlande) erweitern ihre Grammy-Sammlung.

In allem Biographischen, was man über Norah Jones liest, wird ihre Rolle als innovative, junge Jazzsängerin hervorgehoben, die zwar eine Ausbildung genoss, aber erst durch ihr unabhängiges Leben in den Musikkreisen New Yorks praktisch autodidaktisch zur individuellen Jazzsängerin wird. Ihr Vater, selbst weltbekannter Musiker, spielt in diesem Zusammenhang so gut wie keine Rolle.

Ganz anders in Indien, einem Land, in dem Jazzmusiker in der Regel einen sehr geringen Bekanntheitsgrad erreichen. Als ich im Frühjahr 2004 nach Kolkata reiste, war mir nicht klar, was mich diesbezüglich erwarten würde. Ich war sehr erstaunt, dass alle befreundeten Musiker, auch die der älteren Generation, Norah Jones und ihre Musik kannten. Jeder Platten-, Kassetten- und CD-Laden hatte ihre Aufnahmen, teilweise sogar in Sondereditionen. In zahlreichen Gesprächen wurde aber eins deutlich, der Ausgangspunkt ihrer Bekanntheit ist die Tatsache, dass sie die Tochter Ravi Shankars ist. In Musikkreisen wusste man von ihr schon, bevor sie als Jazzsängerin bekannt wurde. Ihr Erfolg wurde nicht

11 Es gibt eine kaum noch zu überblickende Anzahl mehr oder weniger ausführlicher Biographien von Jazzmusikern, so dass hier keine Auswahl genannt werden soll. Die Verallgemeinerungen über Bebopmusiker sind mittels dieser Biographien leicht nachzuvollziehen.

als große Überraschung gewertet, schließlich hat sie einen berühmten Musiker als Vater, gehört somit einer *gharana* an, womit musikalische Begabung direkt verbunden ist. Dieses Detail in ihrer Biographie machte sie schließlich in Indien sehr populär. Die verschiedenen Stationen ihrer ›Jazz-Biographie‹ sind dabei unbedeutend und meist auch gar nicht bekannt.

Es kann festgehalten werden, dass sich in dem Phänomen des Musikstars einerseits Merkmale einer spezifischen Musikkultur widerspiegeln – die Betonung des Innovativen im Jazz und die Betonung des Traditionellen in der indischen Musik –, es andererseits aber auch interkulturell beobachtbare Gemeinsamkeiten von Musikstars gibt, die vor allem in der Existenz biographischer Patterns zu suchen sind, die, um noch einmal mit Clifford zu sprechen, ein Alter Ego, ein Double entstehen lassen, das als Netz dient, die Persönlichkeit eines Musikstars aufzufangen; denn nur aufgrund spezifischer Persönlichkeitsmerkmale können sie auf lange Sicht einen solchen Status erlangen, wenn das sich in ständigem Wandel befindliche medial konstruierte ›Image‹ mit diesen Merkmalen übereinstimmt. Dieses Image ist insofern nur bedingt von der Musikerpersönlichkeit zu trennen.

Abschließend möchte ich noch einmal Bezug nehmen auf die zentrale Fragestellung: Der Musikstar – Persönlichkeit oder Konstruktion?

Im Phänomen des Musikstars spiegeln sich immer Merkmale einer spezifischen Musikkultur wider, die in hohem Maße zu ihrer Identität beitragen, dies vor allem durch Abgrenzung vom Anderen. Die interkulturell beobachtbaren Gemeinsamkeiten von Musikstars liegen aber vor allem in der Mischung aus Persönlichkeit (Identität), den damit verbundenen biographischen Konstruktionen und der gesellschaftlichen und medialen Präsenz. Der Musikstar lässt sich also nicht auf ein gesellschaftliches oder medial konstruiertes ›Image‹ reduzieren, wir müssen in Bezug auf den Musikstar eher von einem Komplex aus Persönlichkeit und Konstruktion reden.

Silke Borgstedt (Berlin)

Persönlichkeit als Konstruktion

Das Image und seine Bedeutung für medienbasiertes Startum in der Musik

Bei der Analyse von Musikern¹ hinsichtlich ihres öffentlich-medialen Gesamteindrucks und ihrer Relevanz als Teilgruppe gesellschaftlicher Prominenz handelt es sich um ein nahezu unerforschtes Feld innerhalb der Musikwissenschaft. Dabei ist bezüglich der Kultur- und Unterhaltungsprominenz neben dem Film vor allem die Musik eine Quelle, der viele Stars

¹ Mit Musikern sind immer Musiker und Musikerinnen gemeint. Entsprechendes gilt für alle weiteren Personen(gruppen).

entspringen bzw. deren herausragende Protagonisten gerne und häufig als solche tituliert werden. Durch diese – mittlerweile inflationäre – mediale Etikettierung sind wir somit gut darüber informiert, wer ein Starmusiker ist. Weniger gut informiert sind wir hingegen darüber, was ein Starmusiker ist, d. h. durch welche Prozesse er diesen Status überhaupt erlangt und aufrechterhält.

Ein umfassendes Verständnis musikalischen Startums erfordert sowohl die Bestimmung struktureller Bedingungen² und konkreter Funktionen, die prominente Musiker für verschiedene Bezugsgruppen und die Gesellschaft insgesamt erfüllen, als auch die Analyse starbezogener Repräsentationsmodi. Im Fokus dieses Beitrags steht der letztgenannte Aspekt, d. h. die spezifischen Darstellungsmuster und Konstruktionsprinzipien, die das öffentliche Bild eines Starmusikers konstituieren.

Versteht man das Starphänomen als positionale Struktur, in der eine herausragende Persönlichkeit einer anonymen Masse gegenübersteht, stellt sich die Frage, wie der Konsens vieler für die Wertschätzung einzelner überhaupt hergestellt wird³ bzw. worauf diese Wertschätzung konkret beruht. Zumeist beschränkt sie sich mitnichten auf die professionsinterne Leistung – hier also die musikalische Darbietung –, sondern umfasst die Persönlichkeit als Ganzes. Dass wir einen Musiker nicht nur als Interpreten wahrnehmen, sondern immer auch wissen möchten, wofür er im ›wirklichen‹ Leben einsteht, ist weder überraschend noch irrelevant. Indem wir in Erfahrung bringen, was ihn bewegt und welche Werte er repräsentiert, vollziehen wir eine Annäherung, die durch den herausgehobenen Status des Interpreten prinzipiell unterbunden werden, da wir ihm immer mit einer gewissen Distanz und nur zu besonderen Gelegenheiten (z. B. einem Konzert) begegnen. Durch das Wissen um seine menschlichen Eigenheiten werden die emotionale Bindung und Identifikation verstärkt und seine künstlerischen Äußerungen in einen größeren Kontext integriert und entsprechend bewertet.⁴ Dieser Prozess verläuft gemäß dem Halo-Effekt⁵ sowohl ›top-down‹ als auch ›bottom-up‹. Das heißt, dass wir einerseits eine umfassende Vorstellung eines Musikers (introvertiert vs. extrovertiert; rational vs. emotional etc.) besitzen, vor deren Hintergrund wir die konkrete musikalische Darbietung beurteilen. Andererseits dient eben diese Performance als verfügbarer Hinweisreiz, von dem aus – z. B. in der journalistischen oder wissenschaftlichen Rezeption – auf den Menschen als Ganzes mitsamt seinen Anschauungen und

2 Hierzu gehören insbesondere die technischen und institutionellen Grundlagen, die die Ausbildung von Starsystemen ermöglichen und entlang derer sich die historische Entwicklung musikalischer Prominenz skizzieren lässt.

3 Vgl. Birgit Peters, *Prominenz. Eine soziologische Analyse ihrer Entstehung und Wirkung*, Opladen 1996, S. 24.

4 Vgl. folgende Publikationen zum Einfluss außermusikalischer Aspekte auf die Gesamtbewertung eines Musikers: Klaus-Ernst Behne, »Urteile und Vorurteile. Die Alltagsmusiktheorien jugendlicher Hörer«, in: *Psychologische Grundlagen des Musiklernens*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber (= Handbuch der Musikpädagogik 5), Kassel u. a. 1987, S. 221–272; Joel Wapnick u. a., »Effects of Performer Attractiveness, Stage Behaviour, and Dress on Violin Performance Evaluation«, in: *JRME* 46 (1998), S. 510–521; Adrian C. North und David J. Hargreaves, »The Effect of Physical Attractiveness on Responses to Pop Music Performers and Their Music«, in: *Empirical Studies of the Arts* 15 (1997), S. 75–89.

5 Vgl. z. B. Hans Werner Bierhoff, *Personenwahrnehmung. Vom ersten Eindruck zur sozialen Interaktion*, Berlin 1986, S. 85ff.

Wissensbeständen geschlossen wird. Dieses permanent in Bewegung gehaltene Wechselverhältnis erzeugt dabei ein kontinuierliches Interesse am Interpreten und ist somit konstitutiv für das Starphänomen. »The basic definition of a star is that of a performer in a particular medium whose figure enters into subsidiary forms of circulation, and then feeds back into future performances.«⁶

Diese Personalisierung von Fähigkeiten und Ideen entspricht dabei dem Wunsch, den Künstler nicht einfach nur als Ausführenden eines etablierten und beliebten Stils und Repräsentanten des jeweiligen Zeitgeistes oder Genres sehen zu wollen, sondern als aktives Individuum, das einem Publikum kreative Inspirationen als Ausdruck seiner Persönlichkeit darbietet.⁷ Umgekehrt muss auch der Musiker selbst diesem Interesse Rechnung tragen, indem er sich und seine Persönlichkeit entsprechend in Szene setzt. So konstatiert auch Kurt Blaukopf im Kontext des Virtuositums: »Das Prinzip, das die Welt erobern will, muß personifiziert und mit napoleonischer Geste auftreten.«⁸ Ebenso betrachtet Peter Ludes Stars als Identifikationsangebote, deren Wirkung gerade in der sinnlichen Verkörperung abstrakter Werte liegt. »Die Sachdominanz moderner sozialer Systeme wird hier überspielt durch die weiterhin in der menschlichen Sozialisation angelegte potentielle Glaubwürdigkeit personaler Beziehungen, das Vertrauen in Personen, die man doch schon länger kennt, immer wieder sieht und mit denen Mann und Frau fast ausschließlich schöne und außergewöhnliche Erlebnisse [...] verbindet.«⁹

Das Gefühl, einen Star zu »kennen«, basiert auf der Verfügbarkeit ständig aktualisierter Informationseinheiten und verweist damit auf das System der Medien als notwendige technisch-infrastrukturelle Voraussetzung für ein umfassendes In-Szene-Setzen von Musikerpersönlichkeiten in einer Massenkultur. Indem Medien starbezogene Informationen durch visuelle Darstellungen und Einbettung in vielfältige narrative Kontexte (z. B. Zeitungsartikel, Biographie in Buchform, TV-Dokumentation etc.) kontinuierlich reproduzieren und distribuieren, ermöglichen sie (inter)nationale Bekanntheit des Stars und die Herausbildung einer festen Anhängerschaft.

Persönlichkeitsinszenierung an sich hat es zwar schon immer gegeben,¹⁰ sie erhält jedoch im massenmedialen Kontext eine wichtigere Bedeutung, indem sie notwendige Bedingung für die Erlangung und Aufrechterhaltung von Aufmerksamkeit in einer kurzlebigen und stark visuell geprägten Umwelt ist. Gerade die Musik ist aufgrund ihres immateriellen, ephemeren Charakters traditionell auf Maßnahmen zur Vergegenständlichung und Kategorisierung angewiesen. Die Etablierung von Werkbegriff und -repertoire ist damit durchaus als strukturelle Parallele zur Entwicklung des Starmusikers zu interpretieren,

6 John Ellis, *Visible Fictions: Cinema / Television / Video*, London 1982, S. 91.

7 So werden in der Yellow Press Personen als strategisches Mittel zur Absatzerhöhung eingesetzt, indem allgemeine Ereignisse des täglichen Lebens am Beispiel persönlicher Schicksale dargestellt werden.

8 Kurt Blaukopf, *Große Virtuosen*, Teufen 1955, S. 43.

9 Peter Ludes, »Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung«, in: *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*, hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte, München 1997, S. 78–98, hier: S. 90.

10 So verweist Ludes auf Parallelen zum traditionellen Heldentum bzw. der Götterverehrung, vgl. ebd., S. 80f.

indem der Musiker nun nicht mehr ein variables, rein ausführendes Moment kultureller Produktion darstellt, sondern zu einem Aushängeschild für einen spezifischen Musik- und Lebensstil avanciert.

Die Erschließung zentraler Konstruktionsprinzipien, die der öffentlichen Präsentation von Musikerpersönlichkeiten zugrunde liegen, erfordert daher eine sehr gute Kenntnis massenmedialer Vermittlungsformen. Zentral ist diesbezüglich, dass sich durch die zunehmende Medialisierung unserer Alltagskontexte nicht nur die Kommunikationsmöglichkeiten, sondern auch die Informationen selbst vervielfältigt haben. Zudem verstärken der abnehmende Einfluss traditioneller Wertesysteme und die steigende Komplexität der sozialen Umwelt den Bedarf nach allgemein geteilten Werten und einfachen Weltinterpretationen.

Medial vermittelte Kommunikationsinhalte werden daher in Form von Images distribuiert, d. h. als pointierte, schematisierte Vorstellungsbilder von Personen, Nationen oder Institutionen. Durch Images können wir uns auch von Personen oder Ereignissen ein Bild machen, über die uns kein Wissen im Sinne unmittelbarer Erfahrung zur Verfügung steht. Images entstehen dabei als kumulativer Effekt zahlreicher Einzelinformationen und bilden kohärente Bedeutungsmuster aus, die der Vereinfachung, aber auch der Fortführung von Kommunikationsprozessen dienen.¹¹

Betrachten wir also Stars als mediales Phänomen und wird jedes mediale Phänomen notwendigerweise in Form von Images vermittelt, dann werden auch Starmusiker immer als Images erfahrbare. Auch wenn also über den Star als ›private Person‹ berichtet wird, erleben wir immer nur eine Konstruktion von Persönlichkeit. So setzt auch Richard Dyer ›Image‹ und ›Person‹ aus analytischer Perspektive gleich. »Personality is itself a construction known and expressed only through films, stories, publicity etc.«¹² Die reale Person wird dabei keineswegs als nicht-existent betrachtet, sie ist aber eher funktional als real, indem sie lediglich den Konstruktionsprozess authentifiziert: »The star's existence guarantees the existence of the value he or she embodies.«¹³

Aus den bisherigen Ausführungen lässt sich ›Image‹ somit als zentrale analytische Kategorie für die Untersuchung des Starphänomens ableiten. Aufgrund der Prominenz dieses Begriffs in diversen Disziplinen von betriebswirtschaftlichem Markenmanagement über Medienwissenschaft bis hin zu sozialpsychologischer Einstellungsforschung existiert eine große Bandbreite definitorischer Konzeptionen, die funktional immer an die Erkenntnisinteressen des jeweiligen Faches gebunden sind. Im Kontext der Analyse von Musikstars erscheint es sinnvoll, Images als kommunikative Konstrukte zu verstehen, die sich aus dem überwiegend medial verbreiteten Bild eines Interpreten und den darauf aufbauenden Vorstellungen der Rezipienten zusammensetzen.¹⁴ Im Hinblick auf die Rezipienten ist dabei insbesondere von Interesse, welche Aspekte der öffentlichen Repräsentation des Stars auf

11 Vgl. z. B. Heinz Bonfadelli, *Medieninhaltsforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*, Konstanz 2002; *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, hrsg. von Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg, Opladen 1994.

12 Richard Dyer, *Stars*, London 1979, S. 23.

13 Ebd., S. 22.

14 Vgl. Silke Borgstedt, »Das inszenierte Erfolgsmodell. Robbie Williams im Spiegel der Tagespresse«, in: *Samples* (Online-Zeitschrift) 3 (2004), S. 1.

welche Weise in das eigene Vorstellungsbild integriert werden und ob dabei auch Bedeutungsmuster auftauchen, die in den medialen Informationsangeboten nicht thematisiert werden und als persönliche Projektionen extrahiert werden können. Beeinflusst werden die Prozesse der Selektion, Gewichtung und Umdeutung durch verschiedene Determinanten wie z. B. bereits erworbene starbezogene Wissensbestände, musikalischen Geschmack und allgemeinen Lebensstil, der wiederum an das übergeordnete Wertesystem eines Menschen gekoppelt ist.

Im Rahmen dieses Beitrags möchte ich mich jedoch auf die Kommunikatorseite der Imageproduktion konzentrieren und die Mechanismen der medialen Persönlichkeitskonstruktion anhand der Berichterstattung in Tageszeitungen exemplifizieren.¹⁵ Der Aufbau eines Musikerbildes erfolgt hierbei durch die gezielte Auswahl und Kombination von Informationen, die sich in unterschiedlichen Gestaltungskategorien innerhalb verschiedener medialer Texte konkretisieren. Musikerrelevante Gestaltungskategorien sind z. B. die Musik selbst bzw. die Beschreibung von Musik, Interpretation, Mimik und Gestik, Bühnenverhalten, das Verhältnis zum Publikum, das Privatleben oder die Beschreibung emotionaler Zustände. Die innerhalb dieser Kategorien verbreiteten Informationen verweisen auf Werte und Bedeutungen (z. B. Persönlichkeitseigenschaften, zugeschriebene Fähigkeiten, allgemeine Anschauungen), die in ihrer spezifischen Zusammenstellung ein strukturiertes Profil der jeweiligen Musikerpersönlichkeit abbilden.

Da es sich bei Startum um einen allgemeinen kulturellen Mechanismus handelt, der in allen musikalischen Genres anzutreffen ist, müsste auch die mediale Imagekonstruktion nach jeweils ähnlichen Prinzipien verlaufen und lediglich inhaltliche Unterschiede festzustellen sein. Daher wurden drei Musiker ausgewählt, die als Repräsentanten diametral entgegengesetzter Musikarten gelten können: Alfred Brendel für die klassische Musik, Stefanie Hertel für die volkstümliche Musik und Robbie Williams für internationale Mainstream-Popmusik.

Um die theoretischen Ausführungen anhand konkreter Daten zu prüfen, wurde ein zweistufiges inhaltsanalytisches Verfahren, bestehend aus einer Themenanalyse und einer darauf aufbauenden Werteanalyse, entwickelt, bei dem die einzelnen Zeitungsartikel satzweise kodiert wurden. Der erste Schritt bestand somit in einer Zuordnung der Analyseinheiten, d. h. der einzelnen Sätze, zu verschiedenen Gestaltungskategorien (s.o.), die mit Hilfe induktiv erzeugter Themenverzeichnisse identifiziert und entsprechend ihrer jeweiligen Auftrittshäufigkeit in eine Rangfolge gebracht wurden.¹⁶ Im zweiten Schritt wurden die in den imagerelevanten Kategorien vermittelten Bedeutungen dekodiert. Zur Auswahl der Texte wurde eine Vollerhebung aller Artikel, in denen über einen der drei Star-Interpreten geschrieben wurde, in vier großen Tageszeitungen¹⁷ für den Zeitraum 1995 bis 2002

15 Die gesamte Untersuchung umfasst sowohl sämtliche Textsorten innerhalb der medialen Angebotsstruktur als auch eine Rezeptionsstudie, bei der Interviews mit Anhängern einzelner Musiker durchgeführt wurden.

16 Hier wurden diejenigen Themenkategorien aussortiert, die keine imagerelevanten Informationen transportieren, wie z. B. Informationen zum Kulturleben allgemein, reines Aufzählen der gespielten Musikstücke, Bemerkungen über andere Interpreten bei der gleichen Veranstaltung etc.

17 Ausgewählte Zeitungen: *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *BILD-Zeitung*, *Die Welt*.

durchgeführt.¹⁸ Interessieren im Gesamtkontext der Untersuchung insbesondere musiker- und medienspezifische Erkenntnisse,¹⁹ ist es hinsichtlich der Konstruktionsmechanismen von Images zunächst von Bedeutung, die jeweils wichtigsten Kategorien für die einzelnen Musiker unter Einbeziehung aller vier Zeitungen darzustellen.

Ein erster Blick auf die Rangfolgen der Hauptthemen der Berichterstattung (Tabelle 1) offenbart äußerst konträre Akzentsetzungen. Interpretation als Hauptkategorie bei Alfred Brendel – also die Fokussierung auf das Verhältnis von Musiker und konkretem Werk – steht in großer Distanz zum Hauptthema bei Robbie Williams, denn in der Kategorie Reaktionen des Publikums kommt der Interpret selbst im Prinzip gar nicht vor, sondern nur die Wirkung, die er hinterlässt. An Stefanie Hertel interessiert aus Sicht der Tagespresse insbesondere ihr Alltag, also Beschreibungen häuslicher Tätigkeiten und Ereignisse im Kreis der Familie.

Tabelle 1

Alfred Brendel	Stefanie Hertel	Robbie Williams
Interpretation	Alltag	Reaktionen des Publikums
Professioneller Stil	Beziehungsleben	Professioneller Stil
Beschreibung Musik	Emotionale Befindlichkeiten	Beschreibung Musik
Gesamtbewertung	Heimat	Beziehungsleben
Brendel-Schriften	Äußere Erscheinung	Bedeutung Interpret
Charakterisierung der Komponisten	Merchandising-Produkte	Finanzielles/Besitz
Typ Mensch	Professioneller Stil	Berufliche Laufbahn
Zusammenarbeit mit Kollegen	Freizeitaktivitäten	Gesamtbewertung
Vergleich mit anderen Musikern	»Trompeterkrieg«	Äußere Erscheinung
Bedeutung Interpret	Typ Mensch	Bühnenverhalten

Etwas genauer betrachtet wird im Folgenden die Kategorie professioneller Stil, da sie bei allen Interpreten zu den zehn am häufigsten vertretenen Themen gehört. Sie umfasst den Interpretationsstil (allerdings nicht auf konkrete Stücke bezogen, da diese Aspekte in die Kategorie Interpretation fallen) und die Beschreibung der Arbeitsweise im Allgemeinen sowie der Fähigkeiten im Einzelnen. Kleinster gemeinsamer Nenner in der Darstellung ist daher die Betonung von Selbstdisziplin und professionellem Bewusstsein. Bei Stefanie Hertel sind dies allerdings auch die einzigen Aspekte, die in dieser Rubrik thematisiert werden. So gibt es keinen Bezug zur Musik selbst oder einer umfassenderen ästhetischen Anschauung bzw. einem individuellen Stil. Bei Robbie Williams und Alfred Brendel wird hingegen auf unverkennbare Konzeptionen verwiesen, die sich jedoch stark voneinander unterscheiden.

18 Berücksichtigt wurden nur jene Artikel, die mindestens eine bedeutungstragende Einheit aufweisen. Artikel mit reiner Namensnennung des Interpreten ohne weitere Aussage wurden ausgesondert. Insgesamt gingen 512 Artikel (5648 Einzelcodes) in die Auswertung ein. Dass die einzelnen Musiker in den jeweiligen Medien unterschiedlich stark vertreten sind, spielt für den Kontext dieses Beitrags keine Rolle, da hier lediglich mit separaten Themen- bzw. Werte-Rangfolgen für die einzelnen Musiker gearbeitet wurde.

19 So geht es u. a. darum zu zeigen, wie einzelne Werte von den Interpreten in welchen Medien repräsentiert sind bzw. vom Publikum wahrgenommen werden. Des Weiteren wurden auch die für Musiker unterschiedlicher Genres in verschiedenen Medien jeweils relevanten Nachrichtenwerte ermittelt.

So arbeitet Brendel vor allem aus der Musik selbst heraus, indem er sie umfassend analysiert, zugrundeliegende Strukturen und damit verbundene ästhetische Normen identifiziert, um schließlich über das Verständnis des Werkes zu einer Idee seiner Vermittlung zu gelangen. Wichtig erscheinen somit die Zurücknahme der eigenen Person und die Konzentration auf kompositionsimmanente Aspekte, so dass die Zuhörer den Eindruck gewinnen, das Stück spiele sich »von allein«. Die Suche nach unmittelbaren Publikumseffekten durch Gefälligkeiten oder äußerst ungewöhnliche Interpretationen wird bei Brendel dezidiert zurückgewiesen, wodurch er sich von – kontrastierend erwähnten – anderen Interpreten (zumeist Glenn Gould) unterscheidet. Gleichzeitig verfolgt Brendel aber den Anspruch, dem Werk immer wieder etwas Neues hinzuzufügen, das die jeweilige Aufführung oder Aufnahme einem imaginären Ideal annähert. Dieser Perfektionsanspruch wird auch durch die relativ schmale Bandbreite seines Repertoires verdeutlicht. Die Betonung des Aspekts, dass Brendel Werke auswähle, »mit denen man sein ganzes Leben verbringen könne«, wird zu einem Ideal stilisiert, nach dem wahre Meisterschaft nur durch Beschränkung zu erzielen ist.

Die Beschreibung der Arbeitsweise von Robbie Williams rückt nicht die Musik, sondern ihn selbst ins Zentrum des Interesses. Musik erscheint hier vorrangig als Mittel, konkrete Gefühle zu transportieren, um ein Millionenpublikum zu begeistern, wodurch er einen exakten Gegenpol zu Alfred Brendel repräsentiert. Zudem wird das Prinzip der Beschränkung hier auf mehreren Ebenen durch die Nutzung aller zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel kontrastiert. Im Vordergrund der Berichterstattung steht dementsprechend der Aspekt der perfekten Selbstinszenierung, die sich in Form einer detailgetreuen Schilderung diverser Rollenübernahmen – vom Clown über den Hooligan bis hin zum Gentleman – in den Zeitungen abbildet. Der permanente Wechsel und die Uneindeutigkeit stilistischer Positionierung drückt sich auch in der Anlehnung an prestigeträchtige Vorbilder (z. B. Frank Sinatra) und die Art der Musik aus, die sich zum Großteil an in der Vergangenheit erfolgreichen popkulturellen Elementen bedient und nach Ansicht der Rezensenten voller Zitate und Anspielungen steckt. Das Robbie Williams zugeschriebene Hauptinteresse, die Erzeugung von Aufmerksamkeit und Massenhysterie, wird aus Sicht der Zeitungen auch mit dem bewussten Einsatz seiner attraktiven äußeren Erscheinung verfolgt. Sein Hang zu Skandalen unterschiedlichster Art – insbesondere Drogen, unverhältnismäßiger Konsum und Affären mit schönen, prominenten Frauen – leistet seiner Faszinationsfähigkeit dabei weiteren Vorschub. In der Darstellung der Tageszeitungen verkörpert Robbie Williams damit klassische Starattribute, wie sie bei Dyer herausgearbeitet wurden.²⁰ Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die Arbeitsweise Alfred Brendels in der Darstellung der Presse vor allem daran orientiert ist, dem Werk gerecht zu werden, wohingegen Robbie Williams bestrebt ist, dem Publikum gerecht zu werden.

Betrachten wir die Ergebnisse der Dekodierung, also die konkret abgeleiteten Werte und Bedeutungen aller Themenkategorien in der zusammenfassenden Übersicht (Tabelle 2), sind auch hier zunächst die gravierenden Unterschiede offensichtlich. So bildet Brendels Rationalität und Reflexion einen deutlichen Kontrast sowohl zur zentralen Bedeutung fami-

²⁰ Hierzu zählen insbesondere Geltungskonsum, Erfolg und ein intensives und/oder abwechslungsreiches Beziehungsleben (vgl. Dyer, *Stars*, S. 39).

liärer Kohäsion (Hertel) als auch zur Betonung des Erfolgs an sich (Williams). Die hier aufgelisteten Werte entspringen dabei jeweils unterschiedlich vielen Themenkategorien. So lässt sich z. B. Werktreue (Brendel) logischerweise fast ausschließlich in den Kategorien Interpretation und professioneller Stil auffinden. Verweise auf die bei Brendel bedeutsame Kategorie Integrität finden sich hingegen u. a. in Interpretation (ein dezidiert nicht provokanter oder exhibitionistischer Stil), Bühnenverhalten (unpräntiös) sowie in der äußeren Erscheinung (unauffällig).

Tabelle 2

Alfred Brendel	Stefanie Hertel	Robbie Williams
Rationalität/Reflexion	Familiärer Zusammenhalt	Erfolg
Größe/Autorität	Beliebtheit	Erotik/Attraktivität
Intellektualität	Attraktivität	Faszination
Integrität	Normalität	Entertainment/Spaß
Werktreue	Emotionalität	Exzess/Rebellion
Humor/Ironie	Ehrlichkeit	Imitation
Analytik	Heimat/Tradition	Inszeniertheit
Genauigkeit	Natürlichkeit	Professionalität
Bildung/Wissen	Bescheidenheit	Verwandlung
Neugier/Interesse	Zugänglichkeit/Offenheit	Ehrgeiz

Im Vergleich der drei Musiker lassen sich anhand der Hauptkategorien zunächst keine ähnlichen Profile feststellen. Allen gemeinsam ist jedoch etwas, das sich nicht auf den ersten Blick durch begriffliche Identität offenbart, nämlich das Erfolgsprinzip: Bei Williams zeigt es sich unvermittelt als messbare Tatsache (durch den Verweis auf sein finanzielles Vermögen sowie Verkaufs- und Zuschauerzahlen), bei Brendel in Form des Legendenstatus (Größe/Autorität) und bei Hertel als Sympathiebekundungen einer Masse (Beliebtheit). Strukturelle Ähnlichkeiten sind dabei für alle drei Interpreten die Auflistung der Auszeichnungen und Preise, die Zuordnung eines klar definierbaren Durchbruchs²¹ und die Bemerkung, der Star habe »alles erreicht, was in seinem Bereich zu erreichen ist«. ²² Somit repräsentieren sowohl Brendel als auch Hertel und Williams prototypische Erfolgsmodelle, wobei der Erfolg jedoch unterschiedlich begründet wird. Somit steht Brendel vor allem für Erfolg durch professionsinterne Leistung (»nur wenige Interpreten sind Beethoven so nahe gekommen wie Brendel«²³), Hertel für Erfolg durch idealisierte Normalität (»die beliebteste Volksmusikerin«²⁴) und Williams für Erfolg durch Attraktivität und Entertainment (»Bräutigam de luxe«; »Dompteur der Masse«²⁵).

21 Nach Dyer ist der Mythos des »Durchbruchs« eine wichtige Komponente starbezogenen Wissens (Dyer, *Stars*, S. 45). Bei Brendel wird hier zumeist die Verleihung des Busoni-Preises bzw. die Einspielung aller Klavierwerke von Beethoven genannt, bei Stefanie Hertel der Sieg beim Grand Prix der Volksmusik, bei Robbie Williams der öffentlichkeitswirksame Ausstieg aus der Boygroup Take That.

22 Z. B. *Süddeutsche Zeitung* 27.8.1999.

23 *Der Tagesspiegel* 16.2.1997.

24 *Stars und Melodien* Juli 1999.

25 *Der Tagesspiegel* 21.2.2001, *Süddeutsche Zeitung* 21.4.2001.

Professionalität und Erfolg lassen sich somit als genreübergreifende Charakteristika von Musikstars bzw. ihrer Images identifizieren,²⁶ wobei diese hinsichtlich ihrer inhaltlichen Differenzierung den jeweiligen Bedeutungskontexten angepasst werden. Somit wird deutlich, dass die aufgelisteten Themen und Werte sich in Form assoziativer Netzwerke ausprägen und die Besetzung einer spezifischen Kategorie immer auch die Gesamtverteilung der einzelnen Bedeutungen widerspiegelt. Mit Bezug auf den eingangs erwähnten Halo-Effekt lässt sich das Prinzip einer ›Schlüsselreizstruktur‹ in der medialen Darstellung somit explizit nachweisen, was im Rahmen dieses Beitrags allerdings nur exemplarisch aufgezeigt werden konnte. Diese semantischen Netzwerke verdichten sich zum Zweck der Aufmerksamkeitsfokussierung in zahlreichen Labelingprozessen, in denen Brendel als »Universalgelehrter am Flügel«²⁷, Hertel als »Goldkehlchen aus dem Vogtland«²⁸ oder Williams als »König Midas unserer Zeit«²⁹ etikettiert werden.

Die Erzeugung umfassender Kohärenz zeigt sich nicht nur innerhalb eines konkreten Bedeutungssystems, sondern auch in Bezug auf den musikalischen Stil insgesamt. Da genrespezifische Wissensbestände klare Regeln beinhalten, welches Verhalten oder welche Eigenschaften eines Popstars oder eines klassischen Pianisten jeweils als erwartungskonform einzuordnen sind, lassen sich durch Übereinstimmung mit bzw. Abweichung von diesen Vorstellungen sowohl Wiedererkennung als auch Aufmerksamkeit erzielen.

Musiker-Images rekurren dabei natürlicherweise auch auf übergeordnete Wertesysteme. So lässt sich die Darstellung der Musiker in den Zeitungen im Sinne der alltagsästhetischen Schemata nach Gerhard Schulze interpretieren. Das ›Hochkulturschema‹ (Alfred Brendel) zeichnet sich demnach vor allem durch die Zurücknahme des Körpers (konzentriertes Zuhören, psychische statt physische Erlebnisqualitäten) und die Hervorhebung des Geistigen in der Kunst aus. Es besteht ein ›Vergnügen am Dekodieren‹, das sowohl die Entdeckung struktureller Muster als auch die Herstellung einer komplexen kognitiven Verbindung von Subjekt und ästhetischem Gegenstand mit einbezieht.³⁰ Im ›Trivialschema‹ (Stefanie Hertel) wird hingegen die Gemütlichkeit in der Gemeinschaft zelebriert. Entsprechend sind Erzählschemata auf ein Happy End ausgerichtet und handeln inhaltlich von der Suche nach – oder dem Finden von – Heimat und Geborgenheit.³¹ Das ›Spannungsschema‹ (Robbie Williams) ist durch die rezeptive und expressive Funktion des Körpers und das dauerhafte Bedürfnis nach Abwechslung gekennzeichnet. Dies bezieht sich sowohl auf immer wieder neue Reize als auch deren Intensität. Entsprechend sind ›power‹ und ›action‹ Schlüsselbegriffe bezüglich einer kontinuierlich angestrebten Steigerung des Ausdrucks.³²

26 Ebenso findet sich die Zuschreibung von Charme bzw. Charisma bei allen Musikern, sie tritt jedoch weniger in den medialen Texten auf, da sie vor allem eine Wahrnehmungskategorie ist, die sich in den Äußerungen der Fans abbildet.

27 *Die Welt* 17. 11. 2001.

28 *Stars und Melodien* Mai 1999.

29 *Die Welt* 19. 11. 2002.

30 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 82000, S. 142–150.

31 Ebd., S. 150–153.

32 Ebd., S. 153–157.

Somit können Musiker als komplexe Identitätsmodelle fungieren, indem sie relevante Werte und Normen einer Gesellschaft auf erfolgreiche Weise verkörpern. Sie stehen dabei nicht nur in Relation zu spezifischen sozialen Gruppen, sondern immer auch zu einer bestimmten Zeit, einem geographischen oder imaginären Ort und damit zu einer sich auf allen Ebenen menschlichen Lebens und Erlebens entfaltenden Kultur.

Eckhard Roch (Rudolstadt)

Der Musikstar und sein Publikum

I. Die Metapher und ihr semantisches Feld

Der Begriff des ›Stars‹ gehört zu den inflationären Modewörtern unserer Zeit. Das Wort ist in aller Munde und jeder scheint zu wissen, was damit gemeint ist. Da gibt es den Fernsehstar, den Fußballstar, aber auch den Musikstar. Die Verschiedenheit, um nicht zu sagen Unvereinbarkeit solcher Gegenstandsbereiche wie Medien, Sport und Kunst wirft jedoch die Frage auf, ob es sich dabei überhaupt um Begriffe gleichen Inhalts handelt. Was ist das überhaupt – ein Star? Gibt es bestimmte Kriterien, die einen Star ausmachen, ihn vom Nichtstar unterscheiden? Wo liegen die sprachlichen, kulturellen und historischen Voraussetzungen dieses Phänomens?

Der aus dem Englischen stammende Begriff des Stars ist eine Metapher, die von der Objektbedeutung des Sternes¹ als leuchtender Himmelskörper abgeleitet wurde: Er bezeichnet eine berühmte und brillante Person, z. B. den prominentesten Schauspieler eines Theaterstückes oder Filmes. In diesem Sinn wurde die Metapher in der Folgezeit auf andere – man kann sagen: fast alle – Bereiche von Kunst, Sport, Kultur und Wirtschaft übertragen. Den Vergleichspunkt dieser Metapher bestimmt Arthur Schopenhauer in seinen Gedanken »Über Urteil, Kritik, Beifall und Ruhm« folgendermaßen: »Die Schriftsteller kann man einteilen in Sternschnuppen, Planeten und Fixsterne. – Die ersteren liefern die momentanen Knalleffekte, man schauet auf, ruft: ›Siehe da!‹ und auf immer sind sie verschwunden. – Die zweiten [... glänzen, wiewohl bloß vermöge ihrer Nähe, oft heller

1 Das englische Wort *star* ist in seiner Wortbedeutung identisch mit dem deutschen Wort Stern, und auch etymologisch sind beide Wörter miteinander verwandt. Den gemeinsamen Nenner von mittelhochdeutsch *Stern*, neuniederländisch *ster* und engl. *star* bildet nach Kluge die indogermanische Wurzel **ster*, die so viel wie ausbreiten oder ausstreuen bedeutet. Im ursprünglichen Sinn sind die Sterne folglich »die am Himmel Ausgestreuten«. Vgl. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Berlin 1975, S. 746.

als die Fixsterne [...]. [Aber sie haben] nur geborgtes Licht und eine auf ihre Bahngenossen (Zeitgenossen) beschränkte Wirkungssphäre.« Nur die Fixsterne sind unwandelbar, haben ein eigenes Licht, wirken zu jeder Zeit, aber aufgrund ihrer Entfernung dauert es oft viele Jahre, bis ihr Licht die Zeitgenossen erreicht.²

Der Fixstern ist für Schopenhauer also eine Metapher des Genies, das sich so hoch über seine Zeit erhebt, dass es oft gar nicht wahrgenommen oder nur von ganz wenigen entsprechend gewürdigt wird. Der moderne Musikstar wäre demzufolge allenfalls dem Planeten vergleichbar, denn auch er wirkt nur auf die Zeitgenossen, und sein Licht ist zumeist bloß geborgt, wenn sein kurzzeitiges Aufleuchten nicht gar dem der Sternschnuppe gleicht.

II. Soziale Dimension

Obwohl der Star-Begriff selbst im Sport nicht uneingeschränkt anwendbar erscheint, so wurde er in einem publikumswirksamen Fall doch sogar auf den Bereich des Religiösen übertragen: Andrew Lloyd Webbers Erfolgsmusical *Jesus Christ Superstar* ging von der Überzeugung aus, Jesus wäre heute Superstar. Nun wäre dieser Meinung zwar energisch zu widersprechen, denn gerade Jesus Christus kann als Musterbeispiel eines unverstandenen, verfolgten und unterdrückten – weil der Zeit weit vorausseilenden – Genies gelten. Aber das wussten die Macher des Musicals natürlich auch. Was sie mit ihrem provokatorischen Titel aussagen wollten, war wohl aber, dass der Begriff »Star« wie kaum ein anderer den heutigen Zeitgeist repräsentiert. Und unter diesem Aspekt des Zeitgeistes, nicht unter dem des Gegenstandes wird der Begriff »Star« zur übertragbaren Kategorie. Man kann den Vergleich des Christus mit dem Superstar daher auch umdrehen: Der Star ist offenbar so etwas wie ein »Messias« im Kreis seiner Jünger, er scharft stets eine große Gruppe von quasi religiösen Anhängern um sich. Ein Künstler oder Sportler, der das nicht vermag – und sei er noch so bedeutend – wäre demzufolge auch kein Star.

Die verschiedenen Strukturen und Konstellationen, in denen ein Individuum zu anderen Individuen oder zu sozialen Gruppen stehen kann, hat als erster wohl Jacob Lévi Moreno, der Begründer des Psychodramas und der Soziometrie systematisch untersucht. Mit Hilfe des sogenannten soziometrischen Tests untersuchte Moreno die Anziehungen und Abstoßungen zwischen den Mitgliedern sozialer Gruppen, deren Wahlen oder Nichtwahlen er in Matrizen zusammenfasste und in Soziogrammen darstellte. Eines dieser typischen Soziogramme nannte er den »Star«.³

Der Star ist – soziometrisch gesehen – also der Mittelpunkt einer beliebig großen Gruppe von Individuen, die dadurch miteinander verbunden sind, dass sie alle den Star zu ihrem Bezugspunkt gewählt haben. Beliebig groß kann diese Gruppe der sogenannten Fans sein, weil der Star sie durchaus nicht gleichermaßen wählt, sie auch nicht kennen muss, ebenso wie auch die Fans untereinander nur durch ihre abstrakte Beziehung auf den Star miteinander

2 Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften* 2, Kap. XX: »Über Urteil, Kritik, Beifall und Ruhm«, § 237, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. von Wolfgang Frhr. v. Löhn-eyen, Stuttgart und Frankfurt a.M. 1968 (Repr. Darmstadt 2004), S. 534.

3 Jacob Lévi Moreno, *Die Grundlagen der Soziometrie. Wege zur Neuordnung der Gesellschaft*, Köln u.a. 1967.

verbunden sind. Was die besondere Stellung des Stars gegenüber einem großen Publikum ausmacht, ist der Umstand, dass die einzelnen Individuen dieses Publikums ganz besondere Erwartungen und Wünsche auf ihn projizieren. Dabei zeigt sich ein weiterer, ganz wesentlicher Unterschied zum Genie. Am Genie werden zumeist unerreichbare praktische oder geistige Fähigkeiten bewundert. Der Star hingegen muss über keine außergewöhnlichen Begabungen verfügen, es sei denn die Fähigkeit, im Mittelpunkt großer Menschengruppen zu stehen, diese zu begeistern und zu einem großen Gemeinschaftserlebnis zu integrieren. Frage an das Genie Goethe: Warum willst du dich von uns allen entfernen? Antwort: »Ich schreibe nicht, euch zu gefallen, ihr sollt was lernen.«⁴ Frage an den Popstar Herbert Grönemeyer, ob er gern Star sei. Antwort: »Man geht auf die Bühne, um geliebt zu werden.« Indem die Fans diesen Wunsch, von allen geliebt zu werden, die Fähigkeit, selbst einmal im Mittelpunkt einer Gruppe zu stehen, auf den Star projizieren, fühlen sie sich für kurze Zeit selbst – als Star. Das Wesentliche am Star ist also sein Starsein selbst, d. h. seine soziometrische Stellung innerhalb einer Gruppe. Star und Fangruppe bedingen sich dabei gegenseitig.

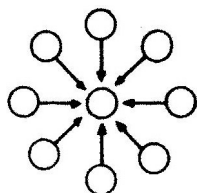


Abbildung: Soziogramm des Stars

Die künstlerischen Produktionen des Stars, also die Inhalte der Kommunikation, sind hingegen relativ gleichgültig. Der Star repräsentiert gewissermaßen den reinen Beziehungsaspekt⁵ künstlerischer Kommunikation. Ganz gleich ob Genie, Talent oder nur Stümper: er ist eine Erscheinung der Öffentlichkeit. Man könnte – Marx parodierend – auch formulieren: Der Star ist das Ensemble seiner Verhältnisse, er geht vollkommen in diesen auf. Das Genie hingegen wird geradezu beziehungslos gedacht. Es schafft rein aus sich selbst.

III. Historische Aspekte

Wenn der Star, wie seine Soziometrie zeigt, nur in der Wechselbeziehung zu einer sozialen Gruppe existiert, dann wird seine Existenz auch an bestimmte historische Voraussetzungen geknüpft sein, wie hier an zwei Fallbeispielen demonstriert werden soll.

Als Urbild des Musikstars könnte schon der antike Orpheus gelten: Menschen und Tiere, ja sogar Bäume und Berge strömen herbei und beugen sich der Macht seiner Musik. Ja selbst Orpheus' Zerreißung durch fanatisierte Mainaden scheint an gewisse Ausschrei-

⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Berliner Ausgabe*, hrsg. von Siegfried Seidel, Bd. 1: *Gedichte*, Berlin 1960, S. 637.

⁵ Vgl. Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern u. a. 2003, S. 53ff.

tungen des modernen Starkults zu erinnern. Zwar bezeichnet man Orpheus zu seiner Zeit noch nicht als Star, aber die Metaphorik des Stars scheint er doch mit begründet zu haben: Noch im Tode singt das Haupt des Orpheus, während seine Lyra von Apollon unter die Sterne versetzt wird und fortan als Harmonie der Sphären erklingt.

Der Orpheus-Mythos ist seit dem 6., allenfalls späten 7. Jahrhundert v. Chr. belegt, also seit der Zeit, in welcher die neue Institution des musikalischen Agons in Griechenland entstand. Die große Zeit des musikalischen Agons, das 5. Jahrhundert v. Chr., war im alten Griechenland eine Blütezeit der Musik, die von konservativen Zeitgenossen wie Platon jedoch als Zeit des Niedergangs gegeißelt wurde. Nicht ohne Grund: Beim musikalischen Agon wurden die altbekannten Melodien nämlich aus ihrer traditionellen Funktion beim Kult herausgelöst und in einen völlig neutralen Kontext gestellt. Indem so Freuden- und Trauer- gesänge, Hochzeitslieder und Kriegslieder nebeneinander erklangen, verloren die zuvor eindeutig durch ihre Funktion bestimmten Melodien ihr Ethos und damit ihre legendäre Wirkung. Erfolg und Qualität fielen – wie Platon kritisiert – fortan dem grölenden Beifall der Menge anheim.⁶ Der Interpret, zuvor unwichtig und meist unbekannt, trat jetzt in den Mittelpunkt des quasi sportlich verstandenen musikalischen Geschehens – er wurde zum bekannten und berühmten Star. Der zuvor religiöse Kult ging über in den Starkult. Und an dieser Stelle wagen wir einen großen Sprung in die Musikgeschichte der Neuzeit.

Die gleiche Entfunktionalisierung von Musik findet mit ähnlichen Folgen in der Neuzeit nämlich noch einmal statt. Die in vieler Hinsicht zum Agon analoge Institution ist der gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstehende Konzertsaal. Auch hier werden unterschiedslos alle Gattungen der Musik nebeneinander gespielt, um nur noch einer Funktion zu dienen, nämlich der virtuellen Unterhaltung des Publikums. Und wie beim Agon hängen der Erfolg und die Wertschätzung eines Werkes auch im Konzertsaal nur noch von der Urteilsfähigkeit des Publikums ab. Erst kurz zuvor, zur Zeit der sogenannten Empfindsamkeit, war im Affront gegen den Rationalismus der Aufklärung die Musik als Medium der Seelenverständigung entdeckt worden. Man glaubte sich zu verstehen, wenn eine Musik analoge Empfindungen auslöste. Dann nämlich kamen die Seelen zu einer Resonanz, die nicht mehr der rationalen Worte bedurfte. Einen Star konnte es in dieser musikalischen Zweierbeziehung nicht geben, es war kein Platz für ihn. Dass dieser Versuch einer Seelenverschmelzung mittels Kunst jedoch scheitern musste, sobald die Botschaft das Fassungsvermögen der Kommunikanten überstieg, haben Literaten wie Karl Philipp Moritz, Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck mit ungeheurer Sensibilität für die soziologischen Ursachen und Wirkungen ihrer Zeit beschrieben. Aber das Scheitern empfindsamer Kommunikation wurde künstlerisch produktiv: Infolge der schmerzlichen Einsicht, dass Kunst sozial nichts bewirken könne, wurde das Kunstwerk kurzerhand zur autonomen Instanz erklärt.

In seiner Abhandlung »Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten« beschreibt Moritz die Ästhetik des autonomen Kunstwerkes folgendermaßen:

Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn als etwas nicht in mir, sondern in sich selbst

6 Platon, *Nomoi*, 3.700a–e.

Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht und mir um sein selbst willen Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl Beziehung auf mich als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe.⁷

Was Moritz hier schildert, ist nichts anderes als der Vorgang einer ästhetischen Projektion. Das Kunstwerk wird zum *tertium comparationis* der rezipierenden Zuhörer, die nun vermittelt durch ihre gemeinsame Projektion zu einer Einheit gelangen, die empfindsamer Kommunikation nicht gelungen war. Und sobald an die Stelle des abstrakten Kunstwerkes der leibhaftig musizierende Interpret tritt, wird sofort die dahinterstehende soziometrische Struktur offenbar – es ist die Beziehungskonstellation des Stars. Es ist nämlich relativ gleichgültig, ob im Zentrum der Kommunikation das autonome Kunstwerk oder der virtuose Künstler als Bezugsperson steht, die Konsequenz ist die gleiche. Entscheidend für das Zustandekommen der Kommunikation ist die einseitige Beziehung eines oder mehrerer Subjekte zu einem Objekt, das selbst keine Beziehung zu realisieren braucht. Dennoch gehen die entscheidenden Beziehungsimpulse gerade und nur von diesem Objekt aus. Die empfindsame Wechselbeziehung zwischen Kunstwerk und Rezipient wandelt sich zur einseitigen Steuerung der Rezipienten durch das abstrakte Kunstobjekt.

Der ökonomische Zuwachs dieser neuen Kommunikationsstruktur ist enorm und wurde auch sehr schnell erkannt.⁸ Dabei ist die Art der Musik, also ihr Inhalt, für das Funktionieren dieser Kommunikationsstruktur relativ gleichgültig. Die Steuerung großer Zuhörermassen funktioniert mit sogenannter klassisch-romantischer Musik ebenso wie mit der barocken oder gar der mittelalterlichen Musik, mit den meisten Formen der zeitgenössischen Musik und natürlich vor allem der Popmusik. Das Kunstwerk wird also – gerade infolge seiner Autonomie – austauschbar. Es steht zwar im Mittelpunkt des Geschehens, aber nur als abstrakte Idee, als Bezugspunkt der Kommunikation.

IV. Virtuosentum und Popularität

Gewissermaßen im gleichen Moment, in dem das autonome Kunstwerk entsteht, betritt auch der professionelle Virtuose das Konzertpodium. Da der Nachvollzug der Ideen des Genies eine nicht geringe Eigenleistung vom Hörer verlangt, wird sich das große Publikum in der Regel nämlich weniger an den Komponisten und sein Werk als vielmehr an den bedeutenden Interpreten halten, zumal beide – anders als beim höfisch-aristokratischen Konzert – im bürgerlichen Konzertsaal zunehmend auseinander treten. Das Virtuosentum kann sich überhaupt erst im Konzertsaal voll entfalten. Im Gegensatz zu jener metaphysisch verstandenen hohen Kunstmusik, deren Ideal darin besteht, dass Schöpfer und Interpret hinter dem tiefen Gehalt des Werkes verschwinden, treten schon beim Virtuosenkult wie später beim Starkult äußere Beziehungen in den Vordergrund. Während das auto-

7 Karl Philipp Moritz, »Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten«, in: *Werke in 2 Bänden*, Berlin und Weimar 1976, Bd. 1, S. 204f.

8 Man denke etwa an das spektakuläre Friedensfest in Boston 1872, wo Johann Strauß (Sohn) als Star-dirigent 20.000 Musiker mit Hilfe von 100 Subdirigenten zu einem gewaltigen Massenspektakel vereinte.

nome Kunstwerk auch ohne Publikum nichts von seiner Größe verliert, definiert sich die Bedeutung des Virtuosen am Erfolg beim Publikum. Das Werk ist dafür nur noch Mittel zum Zweck.

Vor allem die populäre Musik war schon immer mehr an der Person des Interpreten als am Gehalt des Werkes interessiert. Der Fan besucht jedes Konzert und sammelt jede Information über sein Idol wie eine Reliquie. Auch das freilich ist keine Domäne der Popmusik allein: Auch der »Kenner« klassischer Musik glänzt mit seiner Kenntnis von Interpreten, Aufnahmen, Ausgaben, der neuesten Literatur usw. Das Rationale, Ursächliche, die Zusammenhänge usw. interessieren ihn weniger oder gar nicht.

Gerade dieses Kennen ist ein Aspekt der Beziehung, weniger der Inhalte. Der Kenner ist bemüht, dem bewunderten Virtuosen seine Zuneigung und Verehrung zu erweisen. Das ist innerhalb der Institution des Konzertsaals jedoch nur in bestimmten Konventionen möglich, etwa dem Beifallklatschen, Blumenwerfen oder dem Autogrammwesen. Da eine Kommunikation in abstracto jedoch schlechthin unmöglich ist, sucht sich der Star-Virtuose oft eine lebendige Bezugsperson, mit der er für den Zeitraum seines Spiels eine quasi empfindsame Zweckbeziehung aufbaut. Ein Liedsänger singt ganz anders, wenn er etwa bei Schuberts *Schöner Müllerin* eine zur Projektionsfläche geeignete Muse im Publikum findet. Sogar der Popstar ist, obwohl er mit ungleich größeren Massen zu tun hat, auf solche Projektionen angewiesen. Als Herbert Grönemeyer gefragt wurde, was man als Star denn sehe, wenn man in die Menge schaut, antwortete er: Man sucht sich zehn euphorische und zwei völlig genervte Zuhörer.

Überhaupt tut der Popstar alles, um die Distanz zum Publikum zu überwinden. Fast unscheinbar schlendert Herbert Grönemeyer auf die Bühne und unterstützt seinen Auftrittssong durch ausgiebiges Händeschütteln mit den Fans der vorderen Reihen. Die Dominanz des Beziehungsaspektes der Kommunikation über ihre Inhalte bringt ein bekannter Ruhrpott-Schlager auf die treffende Formel: Du kannst machen was du willst, du kannst lassen, was du willst – du bleibst einer von uns. Und darauf kommt es beim Star an, denn der Star ist – anders als der Virtuose – ohne ein Fan-Publikum gar nicht denkbar.

V. Der Virtuose und der Star

Der heutige Sprachgebrauch trennt oft nicht oder doch nicht genügend zwischen den Begriffen Virtuose und Star, die zwar offenkundig miteinander zu tun haben, aber dennoch nicht zu verwechseln sind. Dem Wortsinn gemäß ist der *virtuoso* ein Künstler, der sich durch *virtus*, d. h. ursprünglich durch Mannhaftigkeit und Tüchtigkeit, im übertragenen Sinn aber durch besondere künstlerische, physische und ethische Eigenschaften auszeichnet. Noch Anfang des 18. Jahrhunderts sind es seine überragenden theoretischen und praktischen Fähigkeiten gleichermaßen, die einen Künstler zum Virtuosen machen. Im gleichen Maße wie sich der Praktiker vom Theoretiker jedoch scheidet, wird auch das virtuose Moment allmählich⁹ auf die rein praktischen Fähigkeiten des Künstlers reduziert. Diese vor allem

9 Nach Erich Reimer etwa seit 1740, vgl. Erich Reimer, Art. »Virtuose«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1988, S. 3.

im deutschen Sprachraum zu beobachtende Verengung des Begriffsumfanges führt aber auch schon bald zu einer negativen Einfärbung im Sinne des bloß artistischen Könnens, im Gegensatz zum affektiven Ausdrucksvermögen eines Künstlers. So schreibt Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* 1774: »Die Sucht, bloß zu gefallen, wovon unsere heutigen Virtuosen so angesteckt sind, lässt ihre Seele kalt bei jedem Vortrage.«¹⁰ Mit anderen Worten wirft Sulzer den gefühllosen Virtuosen vor, dass sie den Beziehungsaspekt ihrer Kunst, das Gefallen, über den eigentlichen Ausdruck und Inhalt der Werke, denen sie doch dienen sollten, erheben. Mit der Sucht nach Beifall aber unterwirft sich der Virtuose nicht dem Werk, sondern dem Publikumswillen und Publikumsgeschmack. Nur wenn es ihm gelingt, diesen zu befriedigen, hat er Erfolg und wird eine Berühmtheit, also ein Star. Ein Virtuose kann demzufolge ein Star sein, muss es aber nicht. Sein Können macht ihn zum Virtuosen, aber nur sein Erfolg und seine Berühmtheit machen ihn zum Star. Da die Werke des Genies, zumal wenn sie neu sind, sich nur selten als Projektionsfläche der großen Menge eignen, die Konzertsäle aber gefüllt werden müssen, ist in diesem Streben nach Erfolg beim Publikum daher von Anbeginn eine Tendenz zur Popularisierung angelegt. Und so tritt an die Stelle des Virtuosen- und Geniekultes des 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert der Starkult.

Weil der Star nur in der großen Zahl seiner Beziehungen existiert, setzt er auch eine bestimmte Öffentlichkeitswirkung der betreffenden Kunst voraus, und kaum eine andere Kunst vermag unmittelbar derartige Massen von Zuhörern zu erreichen wie gerade die Musik. Künste ohne diese Fähigkeit wie etwa Malerei oder Plastik haben in der Regel keine Stars. Es ist aber nicht unbedingt das große Publikum, was den Star ausmacht. Es gibt schließlich auch den Star-Architekten oder Star-Regisseur, aber nicht, weil diese ein großes Publikum haben, sondern weil sie die meisten Aufträge erhalten. Der Star definiert sich allgemein also an der großen Zahl seiner Beziehungen, seien diese nun kommunikativer oder gar nur geschäftlicher Art.

Fatalerweise erscheint das Star-Sein gerade in den hohen Gattungen der Kunstmusik zunehmend auf das bloß Kommerzielle reduziert. Das gilt vor allem für die sogenannten Klassikstars. Wohl kaum ist es das unbestritten große Können, was deren Star-Sein ausmacht – darin sind und bleiben sie Virtuosen –, vielmehr werden sie erst durch die populistische Art und Weise ihrer Vermarktung zum Star. Zwar sind Nähe zum Markt und Nähe zum Publikum sehr wohl zu unterscheiden, aber sie haben einen gemeinsamen Nenner – die öffentliche Präsenz des Stars. Durch die Medien, Film, Fernsehen, Zeitung und Internet erhalten die Stars nicht etwa nur die Möglichkeit zur Werbung, sondern vor allem zur permanenten Gegenwart, zur Öffentlichkeit. Der Star muss leuchten. Es gibt zwar das unerkannte Genie, das im Verborgenen wirkt, nicht aber den unerkannten, verborgenen Star. Die Fernseh-Aktion »Star Search« suggerierte zwar, dass auch verborgene Stars zu entdecken seien, in Wirklichkeit kreierte sie diese aber überhaupt erst, indem sie ihnen zur Öffentlichkeit verhalf.

10 Johann Georg Sulzer, Art. »Vortrag (Musik)«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 1255.

VI. Pseudoreligion und Kult

Der Unterhaltungskünstler oder Popstar spielt nicht nur das, was der Menge gefällt, sondern die Zuhörer hören plötzlich auch auf, nur passive Masse zu sein. Je publikumsnäher seine Songs sind, je mehr sie die Beteiligung des Publikums in Form von Tanz, Händeklatschen, Armeschwenken oder auch dem Mitsingen erlauben und evozieren, desto besser erfüllt er seine Integrationsfunktion. »Einer von uns« ist ein Star wie Grönemeyer natürlich vor allem durch seine populäre Musik selbst. Insofern ist der Popstar ein Star in seiner eigentlichen Form. Was diesen von den Zuhörern unterscheidet, ist nicht unbedingt mehr sein Können, sondern streng genommen nur seine soziometrische Position, seine Fähigkeit, große Massen zu integrieren, d. h. ihr Spiegel, ihre Projektionsfläche zu sein. Der Star erlangt damit eine Führerrolle, die ihn grundsätzlich vom Virtuosen unterscheidet. Seine Führerrolle gleicht der eines Katalysators der Massen, was nur so lange unbedenklich erscheint, wie das Geschehen im konventionellen Rahmen des Konzertsaaes verbleibt.

Das Integrationspotential solcher Stars ist groß. An die 60.000 begeisterte Zuhörer winken, tanzen und singen in den Konzerten Herbert Grönemeyers wie von unsichtbarer Hand synchronisiert. Die Abweichung der rhythmischen Bewegungen beträgt empirischen Berechnungen zufolge nicht mehr als $\frac{1}{16}$ einer Sekunde, eine Präzision, die sonst nur von großen Vogel- oder Fischschwärmen bekannt ist. Solche Massenaktionen scheinen überhaupt vom Psychologischen hinüber ins Biologische oder gar Chemische zu gleiten. Aufgrund einer verborgenen Chemie wächst die Menge zum riesigen Leviathan, der fast schon wie eine Person, ein Individuum, agiert. Es gehört ja zum Wesen der soziometrischen Konstellation des Stars, dass die eigentliche Aktivität von der Gruppe, dem Publikum ausgeht. Die musikalische Aktivierung des Massenpublikums geht zuweilen so weit, dass sich das Verhältnis zwischen Interpret und Zuhörer fast umzukehren scheint.

Dieser Rollentausch zwischen Star und Publikum findet vor allem dann statt, wenn der Star selbst gar kein Musikstar, sondern beispielsweise ein Fußballstar ist. Im Sport wird die ursprünglich kultische Dimension des Stars besonders deutlich offenbar. Und wie schon im antiken Griechenland die Gymnastik von Musik begleitet war, so findet auch heute bei Erfolg oder Misserfolg des Stars die Stimmung der Menge ihren Ausdruck in musikalischer Form: Jubilusartige Freudenausbrüche auf der einen und drohende Schlachtgesänge auf der anderen Seite. Ist die Freude im einen Fall so groß, dass die Sprache versagt, so will man im anderen mit teilweise martialischen Drohungen den Gegner einschüchtern, um den eigenen Star zu stärken. Das sind nicht etwa nur fanatisierte Schlachtenbummler oder gar Randalierer, die sich hier austoben, sondern auch ganz harmlose, normale Leute, die nur vom Strudel der Massen erfasst und mit fortgerissen werden. Entscheidend ist dabei, dass die musikalischen Produktionen eben nicht vom Star kommen, sondern vom Publikum.

Der Ideenreichtum und die Schöpferkraft des Fan-Publikums scheinen unerschöpflich. Der Oxford Zöologe Desmond Morris hat unzählige Fußballspiele analysiert und festgestellt, dass bei einem typischen Spiel in England an die 150 Gesänge, von denen 50 eine eigene Melodie haben, erklingen.¹¹ Und alles aus eigener, spontaner Produktion, denn kommerzielle Unterhaltungsangebote von professionellen Bands oder Stars werden von den Fans zumeist nicht angenommen. Es ist vielmehr eine Musik von unten, die nicht geringe

Anforderungen an die Fans stellt. Nach Untersuchungen des Hannoveraner Musikpsychologen Reinhard Kopiez muss ein Fan zwischen 40 und 50 verschiedene Lieder auswendig können, wenn er von der Fangemeinde anerkannt werden will. Kopiez unterscheidet vier Phasen der Fan-Ausbildung, an deren Ende das von ihm sogenannte Fan-Abitur steht:

1. Primärreaktionen Rasseln, Pfeifen usw.,
2. ein Dutzend Rhythmen,
3. Kurzgesänge und Rufe von meist nicht mehr als zwei Takten und
4. die eigentliche Reifeprüfung: die auswendige Beherrschung der Lieder, deren Repertoire freilich einem steten Wandel unterzogen ist.

Da ist von aktuellen Schlägern aus den Charts über Songs und Lieder der Beatles, alten und neuen Filmmelodien bis hin zu Elgars *Pomp and Circumstance* oder Verdis *Aida* so ziemlich alles vertreten. Im Stadium der höchsten Verzückung freilich versagen die Worte, und man bricht in lallenden Jubel aus. Fast hat es den Anschein, als kehrten hier Kulturphänomene längst vergangener Zeiten in die Gegenwart zurück. Die Symbole des Starkultes sind archaisch: Kleidung, Körperbemalung, Masken, Jubelrufe und Schlachtgesänge fungieren als Stammesabzeichen, mit denen die Fans ihre Zugehörigkeit zur Kultfigur demonstrieren. Ja dieser Kult selbst ist es eigentlich, der den Star auf den Sockel hebt. Das geht so weit, dass das Spiel selbst in den Hintergrund tritt: Viele Songs haben überhaupt keinen Bezug zum Spiel. Sie verselbständigen sich. Die Fans schaffen sich mit ihnen ihr eigenes Musikspiel, das einer kultischen *religio* nachzukommen scheint. Es ist, als ob sie ein religiöser Drang zum Singen treibt, als Ausgleich für das erzwungene Schweigen im wirklichen Leben.¹²

Der Star befriedigt somit nicht nur ein künstlerisch-kulturelles Bedürfnis, sondern kompensiert vor allem ein soziales und religiöses Defizit. Sein Kult wird zum Religionsersatz. Nach Aussage befragter Fußballfans ist die Pilgerfahrt zum Fußballspiel am Sonntagmorgen längst an die Stelle des sonntäglichen Kirchganges getreten. Man empfindet die Fußballstadien durchaus als die Kathedralen unserer Zeit. Sie fungieren als Ersatz für Religion, Kunst, Politik und ethische Werte, sie sind ein neuer lebendiger Kult, mit eigenen Formen, Mythen und Kultfiguren.

Und wie die archaischen Kulte keinerlei Abweichung vom Mythos duldeten, so intolerant zeigen sich auch die modernen Kultgemeinschaften. Die Fans würden für ihren Star durchs Feuer gehen, Stammesfehden und Glaubenskriege stehen auf der Tagesordnung. Diese pseudoreligiöse Verehrung hat jedoch zwei Seiten. Man freut sich und leidet mit seinem Gott. Wenn aber eine gewisse Grenze überschritten ist, weil der Star die Erwartungen seiner Gläubigen wieder und wieder nicht erfüllt, so wird der Götze wie in den alten Naturreligionen kurzerhand vom Sockel gestürzt. Ein neuer Star tritt an seine Stelle, denn wie im Virtuosenkult die Werke, so sind im Starkult schließlich die Stars selbst austauschbar. Sehr drastisch zeigt sich hier noch einmal das Wesen des Stars als soziometrische Konstellation: Sobald der Star nicht mehr gewählt wird, beginnt er zu verblassen, weil sein Licht eben nicht von ihm selbst, sondern von den vielen Projektionen seiner Anhänger stammt.

11 Vgl. Fernsehfeature *Die letzten Schlachtgesänge*, Produktionsleitung: Horst Bohse, Buch und Regie: Harold Woetzel, Südwestfunk Baden-Baden 1997.

12 Ebd.

Kai Stefan Lothwesen und Daniel Müllensiefen (Hamburg)

Castingshow-Teilnehmer als Stars?

Sozialpsychologische Annäherungen an ein Zeitgeistphänomen

Die vorliegende empirische Untersuchung fokussiert das Bild der Teilnehmer und besonders der Finalisten von deutschen Fernseh-Castingshows bei jugendlichen Rezipienten. Die zentralen Fragen, der diese Untersuchung nachgeht, betreffen die Urteils- und Wertdimensionen, nach denen Castingshow-Teilnehmer bewertet werden, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Bewertung von Castingshow-Teilnehmern und »echten« Popstars sowie die zur Bewertung verwendeten semantischen Kategorien.¹ Als Forschungsleitfragen der Untersuchung wurden formuliert: Welche Eigenschaften sind von besonderer Bedeutung, damit aus einem Castingshow-Teilnehmer ein Star in der Bewertung der Rezipienten wird? Inwieweit spielt das Bewusstsein, dass es sich bei der Castingshow um ein genau kalkuliertes mediales Großereignis handelt, bei der Beurteilung eine Rolle? Wie unterscheiden sich Beurteilungen von bekannten und arrivierten Popstars von denen der Castingshow-Teilnehmer?

I. Die Untersuchung

Für die Untersuchung der Urteile, Einstellungen und semantischen Kategorien der Rezipienten wurden in zwei parallelen und methodologisch verschiedenen Untersuchungen unterschiedliche Daten erhoben:

1.1 Der Fragebogen

Mit Hilfe eines Fragebogens wurden Ähnlichkeits- und Präferenzdaten zu bekannten aktuellen und schon länger bekannten Teilnehmern deutscher Fernseh-Castingshows sowie zu bekannten Stars der deutschen und internationalen Popmusik erhoben. Als quasi-repräsentative Stichprobe dienten knapp 500 Schüler aller Schultypen von 9 bis 17 Jahren aus ländlichen, städtischen sowie großstädtischen Lebensräumen.² Die erhobenen Ähnlichkeits- und Präferenzdaten wurden mit Hilfe der bekannten Verfahren der Multidimensio-

1 Eine weitere Teilstudie geht der Frage nach, inwieweit das Bild und die Urteilsdimensionen, mit denen die Rezipienten die Teilnehmer von Castingshows bewerten, den Kategorien entsprechen, die von der Produktionsseite, über die Urteile der Juroren, vermittelt werden. Siehe hierzu Daniel Müllensiefen, Kai Stefan Lothwesen, Laura Tiemann und Britta Mattered, »Musikstars in der Wahrnehmung jugendlicher TV-Castingshow-Rezipienten. Eine empirische Untersuchung«, in: *Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 33), Bielefeld 2005, S. 163–185.

2 Die Shows waren in dieser Altersgruppe besonders erfolgreich: Die erste Staffel von »Deutschland sucht den Superstar« erreichte einen Marktanteil von durchschnittlich 49,3 % unter den jungen Zuschauern (Altersgruppe 14 bis 19 Jahre), vgl. die zusammengestellten Zahlen der RTL Medienforschung in Anja Jefremow, »Deutschland sucht den Superstar«. *Untersuchung der ersten Staffel auf Erfolgsfaktoren, das Starphänomen und den Einfluss der Medien auf die Imagebildung von Menschen*, unveröffentlichte Diplomarbeit

nalen Skalierung und Multidimensionalen Entfaltung (MDS bzw. MDU) ausgewertet.³ Als Ergebnis der MDS entstand ein Modell des Urteilsraumes der Castingshow-Rezipienten in der Stichprobe für diese Domäne sowie eine Verortung der einzelnen Stars auf den einzelnen Urteilsdimensionen, wie sie in den Abbildungen 1 und 2 zu erkennen ist.

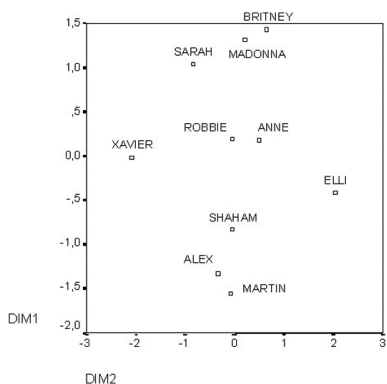


Abbildung 1

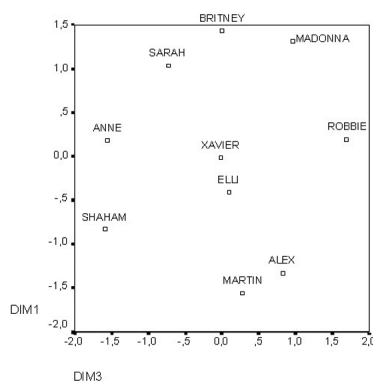


Abbildung 2

Dimension 1 kann inhaltlich als Beurteilungsgröße »Medienprodukt vs. echter Musikstar« interpretiert werden, da hier alle »echten« Stars (Robbie Williams, Madonna, Britney Spears, Xavier Naidoo, Sarah Connor) positive Werte aufweisen, während mit Ausnahme von Anne (Sängerin in der Castingband Preluders) alle Castingshow-Teilnehmer negative Werte besitzen. Bei der Beurteilung von Musikstars teilen die Castingshow-Rezipienten also bewusst die Interpreten nach ihrer Herkunft aus einer Castingshow ein.

An den entgegengesetzten Polen der Dimension 2 sind zum einen Elli, die Gewinnerin von DSDS 2, und zum anderen Xavier Naidoo zu finden, während alle übrigen Objekte um den Nullpunkt der Dimension angeordnet sind. Diese Dimension mag für die aktuelle Medienpräsenz der Stars stehen. Elli war zum Zeitpunkt der Befragung auf dem Höhepunkt ihrer Popularität, nicht nur durch die reichweitenstarke zweite DSDS-Staffel, die zu jener Zeit auf das Finale zulief,⁴ sondern auch durch begleitende Berichterstattung und PR-Kampagne in zahlreichen anderen Medien (*BILD-Zeitung* etc.). Xavier Naidoo dagegen

an der Hochschule Mittweida, 2004.

³ Vgl. Klaus Backhaus u. a., *Multivariate Analysemethoden. Eine anwendungsorientierte Einführung*, Berlin 2003, S. 605–671.

⁴ DSDS erreichte im Jahr 2003 eine durchschnittliche Reichweite von 6,51 Mio. Zuschauern, was einem Marktanteil von 22,8 % entspricht (Wolfgang Darschin und Heinz Gerhard, »Tendenzen im Zuschauerverhalten. Fernsehgewohnheiten und Fernsehreichweiten im Jahr 2003«, in: *Media-Perspektiven* 4/2004, S. 142–150, hier: S. 147) – wobei in diesen Angaben die letzten Sendungen der ersten Staffel mit den ersten Folgen der zweiten Staffel vermischt sind. Das Finale der zweiten Staffel erreichte am 13.3. 2004 5,33 Mio. Zuschauer, was einem Marktanteil von 26,3 % in der sogenannten marktrelevanten Zielgruppe der Zuschauer im Alter von 14 bis 49 Jahren entspricht (Quelle: Media Control; veröffentlicht auf <http://www.quotenmeter.de> 14.3.2004).

war zum Zeitpunkt der Befragung so gut wie nicht in den Medien präsent. Die Bezeichnung ›aktuelle Medienpräsenz‹ scheint also für die Dimension 2 eine brauchbare Beschreibung zu sein.

Abbildung 2 lässt gut erkennen, dass Dimension 1 und 3 gemeinsam die internationalen Stars (Britney, Madonna, Robbie) gut von nationalen Musikstars trennen. Alle internationalen Stars sind im rechten oberen Quadranten zu finden. Zudem liegt die ›internationale‹ deutsche Sängerin Sarah Connor nahe an diesem Bereich. Dimension 3 wird deshalb hier mit den gegensätzlichen Attributen ›national vs. international‹ bezeichnet.

Bei der Auswertung der Präferenzratings mittels des MDU-Verfahrens ließen sich zusätzlich zu den vorangegangenen Interpretationen der MDS-Lösung deutliche Unterschiede zwischen den Beurteilungen von Castingshow-Teilnehmern durch regelmäßige Rezipienten dieses Formats und durch jene Befragten, die diese Formate nicht regelmäßig gesehen hatten, feststellen. Offenbar beurteilen die Castingshow-Rezipienten die Teilnehmer differenzierter und nehmen sie auch unter ihre musikalischen Präferenzen auf.

1.2 Die Auswertung von Internetdiskussionen

Mehr als 500 stichprobenartig ausgewählte Beiträge von Nutzern eines Internetforums⁵ zur aktuellen zweiten Staffel von »Deutschland sucht den Superstar«⁶ wurden mit Hilfe der strukturierenden Inhaltsanalyse⁷ auf die zur Beurteilung verwendeten semantischen Kategorien und die inhaltlichen Dimensionen untersucht. Zur Differenzierung der Begrifflichkeiten wurden sowohl die beurteilten Aspekte der Castingshow-Teilnehmer (z. B. Stimme, Performance auf der Bühne, Charakter, musikalisches Talent) als auch die Art der Äußerungen (Behauptung mit und ohne Begründung, Vergleich) sowie die Valenz der Urteile (von sehr positiv bis sehr negativ) und schließlich auch die beurteilte Person (die verschiedenen Teilnehmer, Jury, Moderatoren etc.) zu jedem im Forum geäußerten Kommentar kodiert. Als Ergebnis resultierten Häufigkeitsverteilungen für die verschiedenen Attribute. Schon aus diesen Häufigkeitsverteilungen lassen sich mehrere Erkenntnisse ziehen, die bereits an anderer Stelle ausführlicher dargelegt wurden⁸ und deshalb hier nur stichpunktartig zusammengefasst sind:

- Der überwiegende Teil (über 80 Prozent) der Äußerungen und Kommentare im Internetforum wird in der Form von Behauptungen gemacht, die nicht weitergehend ausgeführt oder begründet werden.
- Die beurteilten Aspekte der Castingshow-Teilnehmer sind vor allem die Stimme, die Person ganz allgemein, der Charakter und der ›objektive‹ Erfolg (gemessen an Tonträgerverkäufen oder dem Erreichen von Finalrunden in der Castingshow) des Teilnehmers.

5 Die von RTL betriebene Seite <http://www.deutschlandsuchtdensuperstar.de> 8.4.2006.

6 Ausgestrahlt auf RTL von September 2003 bis März 2004.

7 Vgl. Philipp Mayring, *Einführung in die qualitative Forschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken*, München 1990; Philipp Mayring, »Qualitative Inhaltsanalyse«, in: *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*, hrsg. von Uwe Flick u. a., Weinheim 1995, S. 209–213.

8 Kai Stefan Lothwesen und Daniel Müllensiefen, »Vom Castingshow-Teilnehmer zum Star? Empirische Befunde zu den Urteilkategorien jugendlicher Musikhörer«, in: *Diskussion Musikpädagogik* 23/3 (2004), S. 11–18.

- Die positiven und negativen Urteile halten sich im Forum die Waage. Es gibt also keine Tendenz, nur über die Kandidaten zu schimpfen, sondern es werden ernsthaft Ansichten ausgetauscht.

Neben den reinen Häufigkeiten lassen sich interessante statistische Zusammenhänge zwischen den beurteilten Aspekten und den beurteilten Personen finden. So wird der in der ersten DSDS-Staffel ausgeschiedene, danach aber noch in der Boulevard-Presse sehr präsente Daniel Lopes überwiegend nach seinem Charakter beurteilt, ein Aspekt, der in der Medienberichterstattung im Vordergrund stand.

II. Das Bezugsfeld Jugend, Stars und Medien

Die gerade beschriebenen empirischen Ergebnisse zeigen beispielhaft, wie über Medien angebotene Inhalte Eingang in bestimmte Interessensgemeinschaften finden und auch, wie sie dort verhandelt werden⁹ – dies demonstriert die Bedeutung der medienbasierten Vermittlung von Popkultur und unterstreicht die Notwendigkeit, diese dechiffrieren zu können.¹⁰ Ein zusammenfassender Blick auf die vorgestellten Teilstudien erschließt so zwei Bereiche, die als wesentliche Faktoren das vorliegende Bezugsfeld prägen: So sind Strategien im Umgang mit Medieninhalten wie auch daran anknüpfende Wertigkeiten des Bezugsobjekts ›Star‹ herauszulesen. Diese werden im Folgenden thesenhaft skizziert.¹¹

II.1 Der Umgang mit Medieninhalten

Es äußert sich ein Bewusstsein für den Produktionskontext der angebotenen Objekte (Castingshow-Teilnehmer und ›echte‹ Stars). Diskutiert werden die Formate einschlägiger Sendungen wie deren Komponenten (Teilnehmer, Moderation, Jury), die Produktionsbedingungen der Musik und der musikalische Stil der Produkte; zudem zeigt sich, dass die Unterscheidung von Castingshow-Teilnehmern und ›Stars‹ auf ähnlichen Urteilkategorien fußt.

Die diskutierten Themen scheinen zudem abhängig von ihrer Medienpräsenz. Die Einschätzung der Objekte deutet daraufhin, dass aktuelle Veröffentlichungen auf dem Tonträgermarkt und Berichterstattungen der sekundären Medien registriert werden und als Faktor der Beurteilung fungieren können; die (Selbst-)Darstellung der Castingshow-Teilnehmer in den Sendungen wird mit der Karriere ›vergessener Stars‹¹² verglichen und kommentiert.

9 Eine auch im vorliegenden Kontext fruchtbare theoretische Basis zu den Kommunikationsstrukturen zwischen Medien und Rezipienten bietet die Agenda-Setting-Theorie; vgl. Maxwell McCombs, »Agenda Setting: Zusammenhänge zwischen Massenmedien und Weltbild«, in: *Publikums- und Wirkungsforschung. Ein Reader*, hrsg. von Angela Schorr, Wiesbaden 2000, S. 123–136.

10 Vgl. John Fiske, *Lesarten des Populären*, Wien 2000, S. 14–25.

11 Bislang wurden im Kontext von Fan-Studien Motivationen, Bedürfnisse und Verhalten der Fans thematisiert. Der Perspektivwechsel unserer Untersuchung ermöglicht Einsichten in das Bild von Musikstars aus Sicht der Fans.

12 Diese sind in der Regel bereits ausgeschiedene oder freiwillig zurückgetretene Teilnehmer, die nach dem Ausscheiden aus dem Sendekontext zunächst keine mediale Präsenz mehr erreichten.

Die Art der Kommunikation in den Internetbeiträgen ähnelt dem Modell der urteilenden Jury. Im Wesentlichen handelt es sich dabei um nicht-argumentative Auseinandersetzungen, angeführt werden unbegründete subjektive Geschmacksurteile; teilweise noch während der Ausstrahlung der Fernsehsendung werden Diskussionen angestoßen; das Medium Internet garantiert zudem Schutz vor Sanktionen durch eine selbstgewählte Anonymität der Nutzer.

Auch die TV-Jury in ihrer Funktion als bewertende Instanz wird aufgegriffen. Deren Urteile werden kontrovers diskutiert, einzelnen Juroren wird gar die fachliche Kompetenz abgesprochen.

Insgesamt ist also eine unmittelbare Ausrichtung der Fans an den jeweiligen Sendungen und ihren Inhalten festzustellen. Relativierend ist anzufügen, dass die aufgezeigten grundlegenden Kommunikationsmuster jenen anderen Bereichen des Fanseins entsprechen.¹³ Auch wurden Motivation und Bedürfnisse der Fans nicht erfasst – ob es nun das TV-Ereignis ist oder doch rein musikalisches Interesse, kann hier nicht geklärt werden.

II.2 Das Bezugsobjekt ›Star‹

Im Rahmen medial vermittelter Starbilder kommt dem Konzept der parasozialen Beziehung eine wichtige Bedeutung bei der Identitätskonstruktion Jugendlicher zu. Die Orientierung an einer Person und den von ihr repräsentierten Werten und Qualitäten wirkt dabei in ähnlicher Weise wie soziale Interaktionen.¹⁴ In dieser Weise sind die personenbezogenen Ergebnisse unserer Untersuchung zu deuten. Die Objekte (Castingshow-Teilnehmer und Stars) werden offenbar ganzheitlich wahrgenommen, d. h. als eine reale Person gesehen; das Hinterfragen von (zugewiesenen) Rollen und Images oder eine Unterscheidung von Bühnenauftritt und Alltagsleben ist nicht von großer Bedeutung. Das Identifikationspotential einzelner Objekte divergiert stark, ausschlaggebend wirken hier individuelle Präferenzen (Medieneffekte sind nur bedingt nachweisbar, s. u.); Solokünstler finden dabei stärkere Beachtung als Mitglieder in Bands. Es scheint also eine Fokussierung auf Einzelpersonen wichtig, die zudem als virtueller Kontakt und direkter Ansprechpartner fungieren können. Deutlich ist auch eine Spezifizierung der verwendeten Attribute. So ist das Objekt qualifiziert über die Zuweisung von Ausprägungen bestimmter musikbezogener Urteilkategorien. Diese Kategorien ermöglichen z. T. feine Differenzierungen wie z. B. zwischen Stimme und Stimmqualität und unterscheiden stilistische Merkmale der angebotenen Produktionen.¹⁵

13 Solche Formen zirkulärer Argumentation kennzeichnen auch viele Äußerungen von Boygroup-Fans, vgl. die Interviews u. a. bei Nikola Vatterodt, *Boygroups und ihre Fans. Annäherung an ein Poppbänomen der neunziger Jahre*, Karben 2000; John Hauk, *Boygroups! Teenager, Tränen, Träume. Mit einem Lexikon der Boygroups der Musikgeschichte und einer Befragung von über 500 Fans der aktuellen Boygroups*, Berlin 1999.

14 Vgl. Ulrike Six und Ulrich Gleich, »Sozio-emotionale und kognitive Reaktionen auf Ereignisszenarien mit TV-Personen. Ein Experiment zur parasozialen Beziehung«, in: *Publikums- und Wirkungsforschung*, hrsg. von Schorr, S. 363–386.

15 Diese Beobachtung trifft sich mit der Feststellung einer empirischen Studie über das Verhalten von Musikfans, wonach das Interesse an der Musik vor emotionaler Involviertheit, dem Schwärmen für einen Star, rangiert; vgl. Stefanie Rhein, »Bedeutungszuschreibungen an das eigene Musik-Fantum im Kontext

III. Fazit

Festzuhalten ist: Jugendliche weisen den Teilnehmern von Fernseh-Castingshows Attribute zu, die im Allgemeinen »Stars« auszeichnen; dennoch erscheinen beide Objektgruppen in der Bewertung und Einschätzung voneinander abgesetzt. Entsprechende, aus dem Material der Teilstudien abgeleitete Urteilkategorien sind anzuschließen an die Unterscheidung zweier unterschiedlicher definitorischer Ansätze des Starbegriffs: der Anerkennung einer außergewöhnlichen Leistungsfähigkeit und dem industriell gefertigten Produkt.¹⁶ Das Sendeformat der TV-Castingshows nimmt Elemente beider Positionen in sich auf.¹⁷ Mit der Verknüpfung von Expertise und Produktfertigung propagieren diese Sendungen einen erweiterten Starbegriff, der verschiedenste Phänomene vom national bekannten Castingshow-Teilnehmer bis zum international erfolgreichen Künstler zu subsumieren vermag. Die Ergebnisse unserer Untersuchung jedoch legen nahe, dass zumindest der Typus Musikstar als Bezugsobjekt einer recht differenzierten Betrachtung seitens der ausgewählten Stichprobe unterliegt.¹⁸ Deutlich geworden ist, dass kommunikativen Prozessen innerhalb der Fangemeinschaft eine wichtige Bedeutung zukommt: hierüber werden Informationen ausgetauscht, bewertet und angewandt. So vollzieht sich auf diese Weise die Aneignung von spezialisiertem Wissen als popkulturelles Kapital,¹⁹ das letztlich das Phänomen des Stars trägt.

aktueller Problembelastungen. Ergebnisse einer Befragung mit dem MultiMedia-Computer«, in: *Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung*, hrsg. von Renate Müller u. a., München 2002, S. 43–56, hier: S. 48.

16 Vgl. Richard Dyer, *Stars*, London 1998.

17 Vgl. Su Holmes, »»Reality Goes Pop!« Reality TV, Popular Music, and Narratives of Stardom in Pop Idol«, in: *Television & New Media* 5/2 (2004), S. 147–172.

18 Für die Weiterführung der bisher aus diesem Forschungsprojekt hervorgegangenen Erkenntnisse wäre eine Analyse der betreffenden Sendeformate und der daran gebundenen Berichterstattung vielversprechend; mögliche Verbindungen zwischen Publikumsinteressen und Medienangeboten bzw. -inhalten ließen sich durch eine Längsschnittstudie beleuchten.

19 Zu den Kommunikationsstrategien und dem Wissensbegriff im Kontext von Fankulturen vgl. Rainer Winter, »Medien und Fans. Zur Konstitution von Fan-Kulturen«, in: *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, hrsg. von SpoKK (Arbeitsgruppe für Symbolische Politik, Kultur und Kommunikation), Mannheim 1997, S. 40–53; John Fiske, »The Cultural Economy of Fandom«, in: *The Adoring Audience. Fanculture and Popular Media*, hrsg. von Lisa E. Lewis, London 1992, S. 30–49. Fiske und Winter beziehen sich auf Beispiele von Fangemeinschaften, die eher in popkulturellen Nischen zu verorten sind. Eine Übertragung auf den Bereich der Mainstream-Popmusik, die Fernseh-Castingshows einschließt, steht noch aus; unsere Untersuchung hat insofern auch explorativen Charakter.

Marcel Engh (Berlin)

Popstar als Marke

Über die medienindustrielle Konstruktion des Popstars Britney Spears

I. Paradigmenwechsel in der Musikindustrie

Die Musikindustrie erlebt einen digitalen Paradigmenwechsel und sieht sich drastischen Umsatzeinbrüchen ausgesetzt. Der deutsche Musikmarkt hat seit 1997 sogar über vierzig Prozent an Wert verloren, wobei die digitale Piraterie seitens der Musikindustrie als Hauptgrund für die Krise angeführt wird.¹ Die Musikindustrie steht jedoch in massiver Kritik, die dramatische Entwicklung zum Teil selbst verantwortlich zu haben, da Attraktivität und Qualität der produzierten Musikinhalte abgenommen haben. Ein häufiger Vorwurf ist, dass die Musikindustrie aufgrund des ökonomischen Drucks keinen langfristigen Künstleraufbau mehr verfolgt, sondern mit enormen Marketingbudgets Stars künstlich und ohne Nachhaltigkeit schnell aufbaut, um kurzfristige Businessplanziele zu erreichen. Den Höhepunkt erlebte die Diskussion bislang mit dem Erfolg des weltweiten Phänomens Pop-Idol.² Losgelöst vom digitalen Paradigmenwechsel und der Distributionsform hat sich das Kerngeschäft der Musikindustrie nicht verändert: das Aufspüren von Musik-künstlern sowie deren langfristiger Aufbau zu Popstars. A&R basiert auf dieser kreativen Kernkompetenz, wobei der Begriff A&R für »Artist« und »Repertoire« steht. Der Fokus der globalen Musikunternehmen liegt zunehmend auf der Entwicklung globaler Superstars, die international skalierbar und ökonomisch attraktiver sind als lokale Künstler.

Die vorliegende Abhandlung soll den Konstruktionsprozess eines Popstars aus Perspektive der Musik- und Medienindustrie deskriptiv skizzieren und theoretisch fundieren. Hierzu werden Erkenntnisse der Medien-, Musik- und Marketingwissenschaften herangezogen und in einen markentheoretischen Bezugsrahmen zusammengeführt. Aufbauend auf dem theoretischen Fundament wird der Konstruktionsprozess eines Popstars aus Sicht der Medienindustrie anhand des Fallbeispiels Britney Spears dokumentiert und diskutiert. Im Folgenden erfährt das Konstrukt Popstar eine kultur- und markentheoretische Fundierung.

II. Kultur- und markentheoretische Fundierung der Starkonstruktion

Der kulturtheoretische Paradigmenwechsel hat die strenge Dichotomie zwischen reiner und populärer Ästhetik aufgelöst. Die »Ästhetisierung des Alltags«³ hebt die Trennung

1 Vgl. *Phonographische Wirtschaft. Jahrbuch 2004*, Starnberg 2004, S. 12.

2 Vgl. Götz Hamann, »Prinzip Sternschuppe«, in: *Die Zeit* 13.11.2003, S. 21, sowie Marcel Engh, »Holistic Media Branding. Ganzheitliches Medienmarkenmanagement für die Musikindustrie am Beispiel des Medienangebots »Pop Idol«, Arbeitspapier am Lehrstuhl für Marketingmanagement der Handelshochschule Leipzig, Leipzig 2004.

3 Vgl. Mike Featherstone, *Undoing Culture*, London 1995, S. 44.

zwischen Kunst und Populärkultur auf und hat den Zugang für eine wissenschaftliche Annäherung an das Konstrukt populäre Musik eröffnet. Ein zentraler Ansatz, der die Erforschung von Medienkonsum und Jugendkultur in den Mittelpunkt rückte, war die Bewegung der British Cultural Studies. Es war vor allem der unter Leitung von Stuart Hall am britischen Centre for Contemporary Cultural Studies⁴ (CCCS) in den 1970er Jahren entwickelte kulturanalytische Ansatz, der neben den populärkulturellen Artefakten auch die Prozesse der Produktion, Distribution und Rezeption von Medienangeboten untersuchte. Während traditionelle Kulturtheorien und musikwissenschaftliche Disziplinen eher eine Inside-Out-Perspektive verfolgten und produktionsseitig das Musikobjekt analysierten, ergänzt der Ansatz der Cultural Studies rezeptionsseitig die Outside-In-Perspektive des sozialen Musikgebrauchs, d. h. die symbolische Bedeutung des Musikkonsums in der alltäglichen kulturellen Praxis ihrer Anhänger. Kulturelle Objekte haben allem Anschein zum Trotz keine fixierten Bedeutungen, die produktionsseitig gesetzt und am Musikangebot ablesbar wären; vielmehr entfalten sich Bedeutungen, Sinnstrukturen und Wertemuster als Resultanten im Rezeptionsprozess bzw. in der kulturellen Praxis.⁵ Die interdisziplinäre Forschungsrichtung des CCCS greift auf terminologische Kategorien und Ansätze der Semiotik⁶ zurück. Medieninhalte werden aus Gründen der theoretischen Abstraktion immer als Medientexte behandelt, und die Vorgänge der Produktion bzw. der Rezeption stehen für den Vorgang des »Lesens«⁷ bzw. der Kodierung (Produktion) auf Absenderseite und der Dekodierung (Rezeption) auf Empfängerseite. Der Medientext besteht auf semiotischer Ebene aus der Syntax als formaler Struktur sowie der Semantik als Bedeutungskonstitution der Botschaft. Ferner kann das Musikangebot eine Intertextualität aufweisen, die allgemein als Beziehung eines Textes zu anderen Texten definiert werden kann.⁸ Die Künstlerin Madonna nutzt für ihre Imageentwicklung verstärkt referentielle Verweise, die einen seman-

4 Vgl. zum theoretischen Fundament *Culture, Media and Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979*, hrsg. von Stuart Hall u. a., London 1990, sowie vertiefend Graeme Turner, *British Cultural Studies. An Introduction*, Boston 1991. Die Entwicklung hin zu einer Mediengesellschaft induzierte einen populärkulturellen Forschungsboom in den 1990er Jahren, der die Cultural Studies international als interdisziplinäre Kulturtheorie etablierte. In Deutschland wurde die britische Kulturdebatte aufgrund des dominanten Paradigmas der Frankfurter Schule nachhaltig verzögert. Vgl. Lothar Mikos, »Die Rezeption des Cultural Studies Approach im deutschsprachigen Raum«, in: *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp und Rainer Winter, Opladen 1997, S. 159–169.

5 Vgl. Peter Wicke, »Populäre Musik« als theoretisches Konzept«, in: *Begriffe und Konzepte* (= Pop Scriptum 1), Berlin 1992, S. 14 (<http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> 12.11.2003).

6 Auf die Semiotik als die Lehre von Zeichen soll hier nicht näher eingegangen werden. Der interessierte Leser sei auf die umfangreiche Literatur zu diesem Thema verwiesen. Für einen systematischen Überblick vgl. Gloria Withalm, »Zeichentheorie der Medien«, in: *Theorien der Medien*, hrsg. von Stefan Weber, Konstanz 2003, S. 132–154.

7 Die Codierung/Decodierung ist als dialogischer Prozess aufzufassen, der als weiteres Element ein technisches Medium als Kommunikationskanal erfordert, vgl. John Hartley, *Popular Reality. Journalism, Modernity, Popular Culture*, London 1996, S. 2f.

8 Vgl. Lothar Mikos, »Zwischen den Bildern – Intertextualität in der Medienkultur«, in: *Medien lesen. Der Textbegriff in der Medienwissenschaft*, hrsg. von Daniel Ammann, Heinz Moser und Roger Vassiere, Zürich 1999, S. 61–85.

tisch angereicherten intertextuellen Startext entstehen lassen. Es wird deutlich, dass ein Medientext keine geschlossene Einheit darstellt, sondern immer Produkt einer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte anderer Texte ist, zu denen der originäre Text in Beziehung steht. Eine für die Starkonstruktion geeignete Konzeptionalisierung liefert das medientheoretische Encoding/Decoding-Modell von Hall, das als wichtiger Konzeptrahmen zur Konstruktion von Bedeutung in Medientexten herangezogen werden kann. Hall baut auf dem kommunikationstheoretischen Paradigma auf und unterscheidet Sender, Botschaft und Empfänger, wobei er Massenkommunikation nicht als transparenten Prozess versteht, der stabile Bedeutungen vom Sender zum Empfänger transportiert, sondern der vielmehr in institutionalisierten Prozessen der Medienproduktion Bedeutung in diskursiver Form kodiert.⁹ Die Inside-Out-Perspektive konstituiert die Produktion des Medieninhalts bzw. aus kulturtheoretischer Sicht die Kodierung des Medientextes als semantisch-syntaktische Einheit, wohingegen die Outside-In-Perspektive die Rezeption des Medieninhalts bzw. die Dekodierung des Medientextes beschreibt¹⁰ (vgl. Abbildung 1).

Der Ansatz von Hall ist wiederum kompatibel mit dem identitätsorientierten Markenverständnis, das, von einem verhaltenswissenschaftlichen Grundverständnis ausgehend, eine hohe Kaufverhaltensrelevanz auf eine starke Identität der Marke zurückführt.¹¹ Die Identität der Marke wiederum bildet die Voraussetzung für die Entwicklung und Festigung des Vertrauens des Konsumenten in die Marke und ist die Grundlage für eine langfristige Kundenbindung und Markentreue. Wichtig für den Prozess der identitätsorientierten Markenführung ist die klare Unterscheidung zwischen Identität und Image der Marke. Die Markenidentität bestimmt als Aussagensystem das Selbstbild der Marke aus der Sicht des agierenden Unternehmens, während das Markenimage als Akzeptanzsystem das Fremdbild der Marke in den Köpfen der relevanten Anspruchsgruppen beschreibt.¹²

Das Modell der identitätsorientierten Markenführung wurde vom Autor in das 4C-Modell des Musikmarkenmanagements überführt, das zwischen der Gestaltung der Künstleridentität und dem Künstlerimage als Resultante im Kopf des Rezipienten unterscheidet. Die Künstleridentität wird hierbei vor allem durch den Prozess der Generierung der Musikinhalte (Content) und deren Verwertung über verschiedene Medienkanäle (Channel) be-

9 Vgl. zum Modell von Hall sowie zu den folgenden Ausführungen vertiefend Stuart Hall, »Encoding/Decoding«, in: *Culture, Media and Language*, hrsg. von Hall u. a., S. 128–138. In seinem Arbeitspapier bezieht sich Hall, wie ihm sich anschließende Autoren auch, primär auf TV-Inhalte, wobei die Erkenntnisse generell auf Massenkommunikation und insbesondere auf das Konstrukt populäre Musik übertragbar sind.

10 Fiske spricht in diesem Zusammenhang nicht nur von kulturindustriell produzierten, sondern auch produzierbaren Texten, vgl. John Fiske, *Television Culture*, London 1994, S. 95f.

11 Vgl. Heribert Meffert, »Markenführung in der Bewährungsprobe«, in: *Markenartikel* 12 (1994), S. 478–481, hier: S. 480. Der identitätsorientierte Markenführungsansatz als theoriepluralistischer Ansatz bezieht sich vor allem auf das verhaltenswissenschaftliche Forschungsparadigma als theoretisches Fundament.

12 Vgl. ausführlich zum theoretischen Konzept der identitätsorientierten Markenführung Heribert Meffert und Christoph Burmann, »Theoretisches Grundkonzept der Markenführung«, in: *Markenmanagement. Grundfragen der identitätsorientierten Markenführung*, hrsg. von Heribert Meffert, Christoph Burmann und Martin Koers, Wiesbaden 2002, S. 35–72.

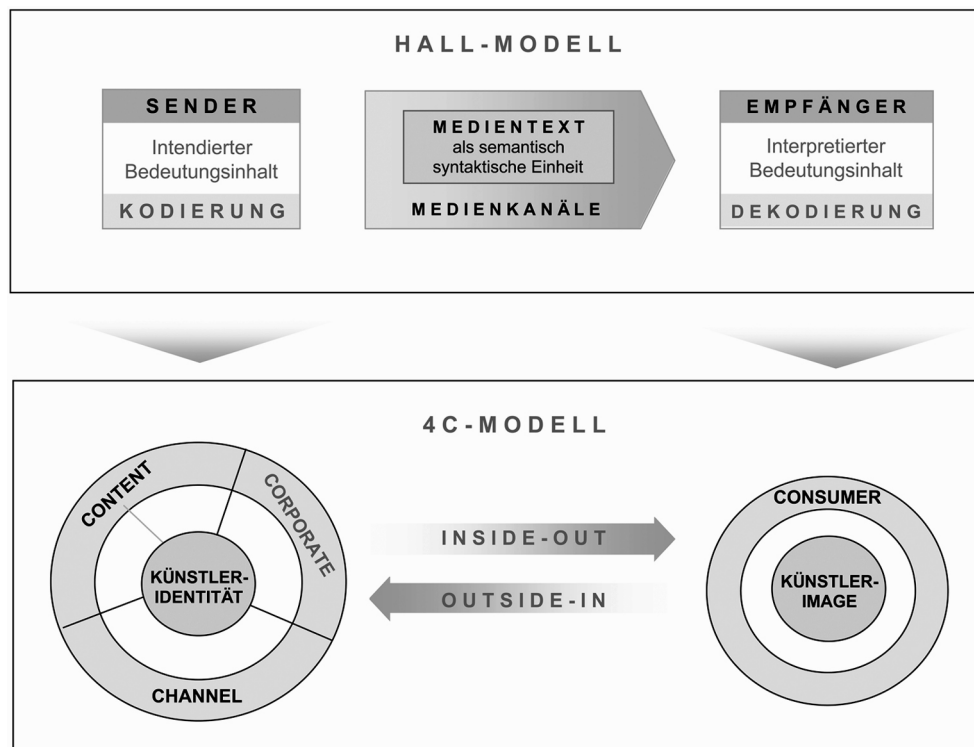


Abbildung 1: Dialektische Parallelität zwischen dem Encoding/Decoding-Modell von Hall und dem 4C-Modell des Musikmarkenmanagements

stimmt.¹³ Abbildung 1 zeigt das 4C-Modell und die dialektische Parallelität zum kulturtheoretischen Modell von Hall. Im Folgenden wird die Content-Dimension der musikindustriellen Starkonstruktion beschrieben. Die restlichen Dimensionen des 4C-Modells werden an dieser Stelle ausgeblendet.

III. Musikindustrieller Möglichkeitenraum der Starkonstruktion

Obwohl die Herangehensweise der Musikindustrie sehr pragmatisch ist und sich größtenteils durch intuitive Entscheidungen auszeichnet, soll dieser Abschnitt aus musikwirtschaftlicher Sicht einen Bezugsrahmen schaffen, der den Künstlerentwicklungsprozess systematisiert sowie Ziele und Strategieansätze aufzeigt. Wie in der Einführung dargestellt, wird der Produktionsprozess der Künstlerentwicklung aus Sicht der Musikindustrie als A&R-Politik bezeichnet und besteht aus zwei konstitutiven Dimensionen: (1) Die Personen-

¹³ Ferner ist der gesamte Prozess der Künstlerentwicklung in der Unternehmensorganisation (Corporate) eingebunden, vgl. ausführlich zur theoretischen Fundierung und Herleitung des 4C-Modells Marcel Engh, *Popstars als Marke – Identitätsorientiertes Markenmanagement für die musikindustrielle Künstlerentwicklung und -vermarktung*, Wiesbaden 2006.

dimension beinhaltet die Künstlerauswahl und die Gestaltung der Künstleridentität als ›Artist‹-Komponente. (2) Die Produktdimension beschreibt die Gestaltung des auditiven Musikinhalts als ›Repertoire‹-Komponente. Aus der Sicht des Musiklabels bestimmt die Ausgestaltung beider Dimensionen ganzheitlich die übergeordnete Künstleridentität, die sich nach der Umsetzung aller kommunikativen Maßnahmen als Künstlerimage in den Köpfen der Musikkonsumenten verankern soll (4C-Modell). Die Aktionsparameter der Produktdimension lassen sich wiederum in die beiden Stoßrichtungen Songgestaltung als repertoirepolitische Entscheidung bezüglich Komposition und Text sowie Soundgestaltung systematisieren, d.h. die handwerkliche Produktion des klanglichen Gesamteindrucks. Zusammenfassend sind diese drei Dimensionen in der Lage, einen Möglichkeitenraum für die Starkonstruktion aufzuspannen, der die Handlungsoptionen für die Künstlerentwicklung ganzheitlich systematisiert.

Die drei Stoßrichtungen können auch als A&R-Basisentscheidungen betrachtet werden, (1) die Künstleridentität im Wesen zu definieren, (2) die geeigneten Songs zu entwickeln sowie (3) diese im richtigen Sound zu produzieren. In der Regel stellt die Definition der Künstleridentität die strategische Ausgangsentscheidung dar, die Song- und Soundgestaltung auf die Künstleridentität ausrichtet. Für die Entwicklung eines identitätsstarken A&R-Konzepts muss deshalb ein grundlegender Fit zwischen Personen- und Produktdimension gegeben sein (vgl. Abbildung 2).

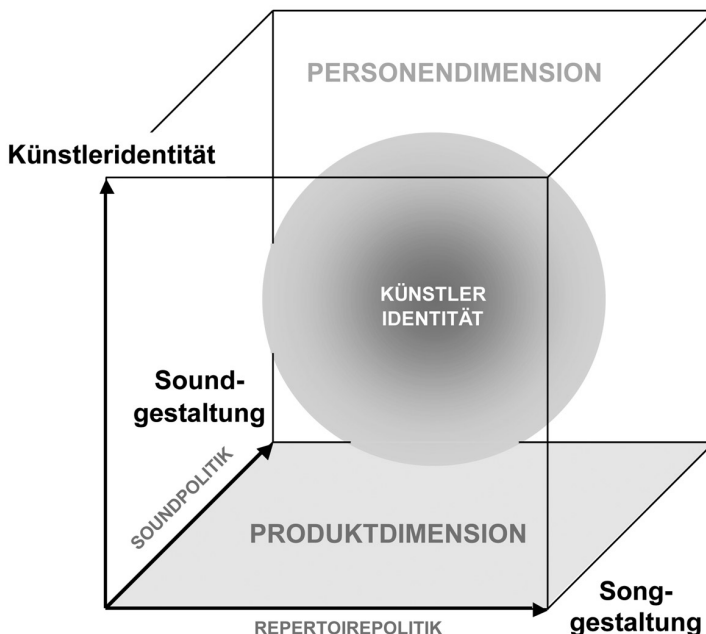


Abbildung 2: Musikindustrieller Möglichkeitenraum der Starkonstruktion

Ein idealtypischer A&R-Prozess startet mit der Ausgestaltung der Personendimension und der Definition der Strukturmerkmale, die das Wesen und damit die Kernidentität des

Künstlers bestimmen, wobei diese maßgeblich durch das zentrale Strukturmerkmal der Künstlerpersönlichkeit geprägt wird. Die formulierte Kernidentität fungiert als Kristallisationspunkt, die alle weiteren A&R-Entscheidungen und die gesamte Musikmarkenführung integriert ausrichtet. Die Kernidentität der Musikmarke bestimmt somit die weitere strategische Logik der Künstlerentwicklung, indem sie als Ausgangsplattform einen strategischen Möglichkeitenraum für die Künstlerentwicklung aufspannt. Die Ausgestaltung der Produktdimension sollte ebenfalls durch die Kernidentität des Künstlers ausgerichtet werden. Die Repertoirepolitik sollte einer Songgestaltung folgen, welche die formulierte Soll-Identität des Künstlers unterstreicht. Hierbei ist unter anderem darauf zu achten, dass die semantische Dimension des Textes zur Künstleridentität passt. Die Soundpolitik kann diese wiederum durch ein geeignetes Klangbild stärken.

IV. Die Starkonstruktion des Popstars Britney Spears

Im Folgenden soll die musikindustrielle Starkonstruktion anhand des Fallbeispiels Britney Spears idealtypisch veranschaulicht werden, wobei der A&R-Prozess nach den skizzierten Dimensionen des musikindustriellen Handlungsraums differenziert werden soll.

Ausgestaltung der Personendimension

Die Ausgestaltung der Personendimension zielt auf die Künstlerauswahl und die Definition der Künstleridentität, die hinter dem musikalischen Inhalt steht. Unterschieden werden können hier Strukturmerkmale und Zuschreibungsmerkmale. Strukturmerkmale stellen essentielle Attribute dar, welche die Kernidentität des Künstlers beschreiben. Hierzu zählen Künstlerpersönlichkeit, Künstlername und Künstlerbiographie. Die Künstlerpersönlichkeit spielt für die Gestaltung der Kernidentität eine übergeordnete Rolle. Während Strukturmerkmale von hoher übersituativer Konsistenz und zeitlicher Kontinuität die Kernidentität des Künstlers bestimmen, beschreiben Zuschreibungsmerkmale als akzidentielle Eigenschaften die periphere Identität des Künstlers. Hierbei kann die Kernidentität als Kristallisationspunkt die Gestaltung der im Zeitablauf variableren peripheren Identität ausrichten. Zentrale Zuschreibungsmerkmale sind der persönliche Stil und das visuelle Erscheinungsbild des Künstlers.

Britney Spears rückte 1999 mit ihrem ersten großen Hit *Baby One More Time* als Teenager mit 17 Jahren schlagartig in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. In der Zeit von 1999 bis 2004 wurden vier Alben veröffentlicht, die mit fast sechzig Millionen verkauften Tonträgern der Künstlerin einen Superstar-Status verschafften. Die Künstlerentwicklung lässt sich bis heute durch zwei Phasen charakterisieren, die aus einer 2001 definierten und umgesetzten Neupositionierung resultieren. Das Ziel der Neupositionierung bestand darin, die Persönlichkeit des Popstars Britney Spears vom netten Mädchen von nebenan hin zu einer sexuell selbstbewussten jungen Frau zu entwickeln. Die zentrale Entscheidungsproblematik in dieser Phase der Künstlerentwicklung bestand in einer zielgruppenspezifischen Gratwanderung, die frühen Fans zu halten und mit ihrem Popstar >älter werden< zu lassen und gleichzeitig neue Konsumenten anzusprechen und als Fans zu gewinnen. Während die ersten beiden Alben noch primär für ein junges Teenpublikum entwickelt wurden, konnte

2001 mit dem dritten Album die Neupositionierung umgesetzt und eine breitere und ältere Zielgruppe angesprochen werden. Die nachfolgende Übersicht zeigt die Künstlerentwicklung und die verfolgte Zielgruppendefinition im Zeitablauf sowie die durch die Neupositionierung implizierten zwei Phasen der Künstlerentwicklung (vgl. Abbildung 3).

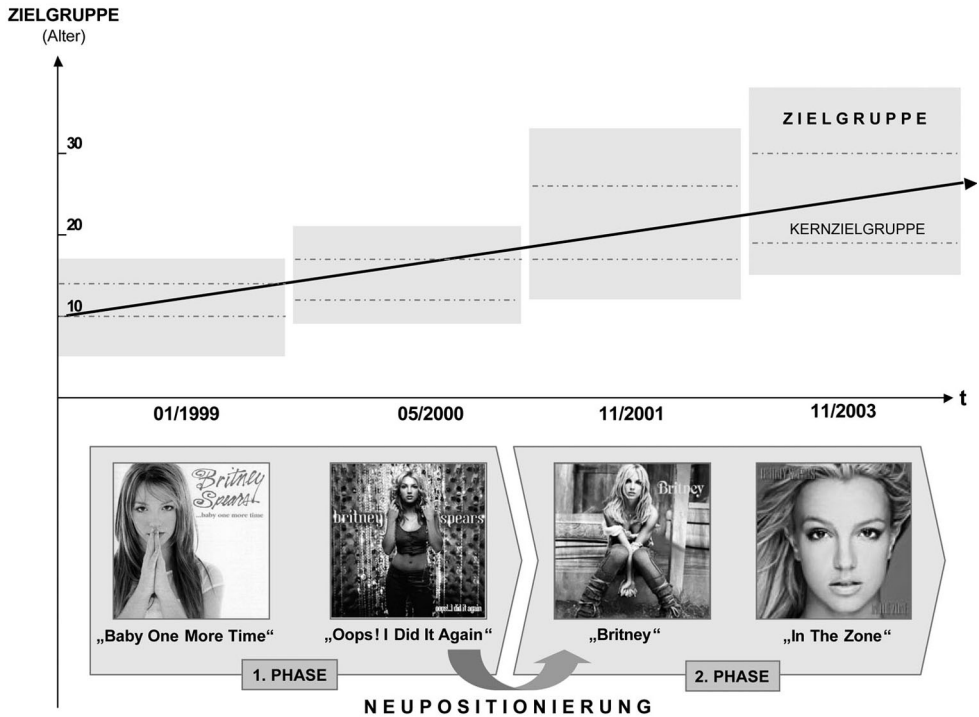


Abbildung 3: Künstlerentwicklung und Zielgruppendefinition im Zeitablauf

Eine zentrale Herausforderung der Künstlerentwicklung bestand darin, die Aufmerksamkeit neuer Konsumenten auf Britney Spears zu lenken. Eine Profilierung der Personendimension mit ausschließlich sexuellen Attributen schien nicht zielführend, da diese im Konkurrenzumfeld keine Alleinstellung garantierten – vor allem Christina Aguilera verfolgte eine ähnliche Positionierungsstrategie. Für die Erschließung neuer Zielgruppen und die semantische Anreicherung der Künstleridentität hat sich ein auf dem Konstrukt des Image-transfers basierender A&R-Ansatz bewährt. Hierbei werden Kooperationsprojekte mit Künstlern umgesetzt, deren Attribute oder übergeordnete Images den zu entwickelnden Künstler in die gewünschte Richtung aufladen können. Im Fall von Britney Spears entschloss man sich, eine längerfristige Kooperation mit dem Superstar Madonna anzubahnen, da Strukturmerkmale ihrer Künstleridentität der formulierten Soll-Identität von Britney Spears entsprachen. Attribute des Madonna-Images sollten auf Britney Spears übertragen werden und die neue Künstleridentität festigen. Das erste öffentliche Zusammentreffen war während der MTV Music Awards 2003, wo Madonna zum zwanzigjährigen Jubiläum

von MTV ihren ersten großen Hit *Like a Virgin* neu interpretierte und auf der Bühne inszenierte. Madonna schlüpfte in die Rolle des Bräutigams und trat zusammen mit Britney Spears und Christina Aguilera auf, welche beide die Rolle der Braut übernahmen. Die Darbietung schloss mit einem Kuss zwischen Madonna und Britney Spears, der als Provokation empfunden heftige Debatten auslöste (vgl. Abbildung 4).



Abbildung 4: Imagetransfermaßnahmen zwischen Britney Spears und Madonna, Auftritt bei den MTV Music Awards 2003 (Quelle: MTV)

Für die Positionierungsziele von Britney Spears war dieser Auftritt zielführend: Die Königin des Pop kürt die Prinzessin des Pop und übernimmt die Rolle des Mentors. Die früher stark thematisierte Beziehung zu ihrer Mutter wurde zurückgenommen und durch Madonna ersetzt, die von nun an eine private und kreativ-geschäftliche Beziehung zu Britney Spears pflegte. Beispielsweise hatte Madonna einen prominenten Auftritt im Video zur ersten Single *Me Against the Music*, und im Gegenzug hatte die Prinzessin des Pop Gastauftritte während der »Re-Invention-Tour« von Madonna.

Zuschreibungsmerkmale bestimmen die periphere Identität und visualisieren vor allem über das Erscheinungsbild des Künstlers dessen Kernidentität nach außen. Das Erscheinungsbild wird über Medienkanäle an den Konsumenten herangetragen: Artwork der CD, Musikvideos und Pressefotos sind beispielsweise zentrale Treiber der Imagebildung. Das Video zur ersten Hitsingle *Baby One More Time* verdeutlicht die Zuschreibungsmerkmale, die für

Britney Spears in der ersten Phase formuliert wurden. Der Inhalt des Songs, der die diffusen Gefühle einer jungen Liebesbeziehung beschreibt, wird durch das Video in den Kontext Schulalltag und Peergroup transportiert und somit in einer relevanten Lebenswelt der Zielgruppe verankert. Die Strukturmerkmale »nettes Mädchen von nebenan« und »moralisch« wurden im Video durch das Bild eines College girls in Schuluniform und strengen Zöpfen visualisiert. Eine Neuausrichtung der Zuschreibungsmerkmale erfolgte in der zweiten Phase mit der Singleauskopplung *I'm a Slave 4 U* des dritten Albums *Britney* und einer radikalen visuellen und inhaltlichen Neupositionierung. Die Repertoirepolitik zielt eindeutig auf sexuelle Konnotationen und eine Adaption bzw. Anreicherung der Kernidentität in diese Richtung. Die visuelle Umsetzung in konkrete Zuschreibungsmerkmale wird durch das Musikvideo dokumentiert: »Get nasty« haucht die Künstlerin lasziv, und eine tief geschnittene, enge Lederhose gibt den Blick frei auf den verschwitzten, fast nackten Körper des Popstars. Abbildung 5 zeigt die Veränderung des Erscheinungsbilds in der ersten und zweiten Phase der Künstlerentwicklung.



Abbildung 5: Entwicklung des Erscheinungsbilds von Britney Spears

Ausgestaltung der Produktdimension

Bei der Produktion des auditiven Musikinhalts können die Repertoirepolitik und die Soundpolitik als zentrale Instrumente der Produktdimension unterschieden werden. Während die Repertoirepolitik die Songgestaltung beschreibt, zielt die Soundpolitik auf die

handwerkliche Produktion und die Gestaltung des allgemeinen Klangbilds. Die Repertoirepolitik kann in zwei Dimensionen differenziert werden: Komposition und Text des Songs. Die Komposition umfasst die Variablen Melodie, Harmonie und Rhythmus, wobei die Melodie als sangbare und geschlossen wahrnehmbare Tonfolge das wichtigste Kompositionsinstrument darstellt, damit ein Song im episodischen Gedächtnis »nachhallt« und dort als Ohrwurm verankert werden kann.¹⁴ Die zweite Dimension des Songs besteht aus dem Text, der die Komposition begleitet und dem musikalischen Stimulus eine semantische Qualität gibt, die sowohl emotionale als auch kognitive Prozesse auslösen kann. Der Text kann weiter operationalisiert werden: einerseits in den Refrain bzw. Chorus als textlich und melodisch gleich bleibende Wiederholung von einem Textausschnitt und andererseits den »Verse« als die dazwischen liegenden Strophen. Die Elemente Komposition und Text sollten sich in der Regel in der sogenannten »Hook« des Songs verdichten, die Refrain und Kernmelodie zusammenführt und für den Rezipienten gestaltpsychologisch »greifbar« macht. In der Repertoirepolitik stellt die Gestaltung der »Hook« somit das wichtigste Tool dar, den Song gedächtnispsychologisch zu verankern. Die Soundpolitik kennzeichnet die handwerkliche Produktion des Songs und beschreibt den klanglichen Gesamteindruck des Musikangebots, der im Wahrnehmungsprozess populärer Musik eine kaufentscheidende Rolle spielt. Der Sound lässt sich durch die Attribute Instrumentation und Arrangement, Aufnahme- und Wiedergabeverfahren sowie Interpretation und menschliche Stimme des Interpreten weiter operationalisieren. Ein klar konturiertes Soundprofil kann hierbei als Sound Branding für den Aufbau der Künstleridentität konstitutiv sein.

Die in der Personendimension formulierte Neupositionierung hat Auswirkungen auf die Song- und Soundgestaltung der Produktdimension. Während die Repertoirepolitik der ersten beiden Britney-Spears-Alben das Thema »Liebe« lediglich als Beziehungskonstrukt behandelten, enthalten die Texte der Alben nach der Neupositionierung starke sexuelle Konnotationen, die das neue sexuelle Selbstbewusstsein der Künstlerin explizit ausdrücken: In *Breath on Me* haucht sie lasziv »... and boy don't stop 'cause I'm halfway there«; in *Touch of My Hand* beschreibt sie anschaulich die Vorzüge der Masturbation. Das Thema Körperbewusstsein und Sexualität zieht sich fast durch das gesamte Album *In the Zone*. Die neue semantische Qualität der Songtexte wird in der Soundpolitik durch das Klangbild verstärkt. Während das Klangbild in der ersten Phase der Künstlerentwicklung sich als eingängiger »Glossy pop« des schwedischen Produzententeams Cheiron Productions manifestiert, wirkt der Sound nach der Neupositionierung komplexer und urbaner. Der Bruch im Klangbild erfolgte mit der Single *I'm a Slave 4 U*, die vom Produzententeam The Neptunes umgesetzt wurde. Das urban-elektronische Klangbild des innovativen Produzentenduos gilt als der »state of the art sound« und genießt in der Musikszene eine hohe Glaubwürdigkeit. Ein Ziel der A&R-Politik bestand auch darin, Britney Spears in der Wahrnehmung von Opinionleader-Zielgruppen zu repositionieren. Nach der Co-Branding-Strategie mit Madonna sollte die hohe musikalische Kompetenz und Glaubwürdigkeit des Produzententeams The Neptunes ebenfalls in Form eines Imagetransfers auf die Künstlerin übertragen werden (vgl. Abbildung 6).

14 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, 2. u. erw. Auflage, Laaber 1996, S. 462f.



Abbildung 6: Personen- und produktbezogener Imagetransfer

V. Zusammenfassung und Implikationen

Die medienindustrielle Starkonstruktion wurde kultur- und markentheoretisch fundiert und systematisiert. Der Prozess der Entwicklung und Vermarktung eines Popstars wird durch das skizzierte 4C-Modell ganzheitlich beschrieben, wobei die Fallstudie die Ausgestaltung der Content-Dimension (A&R-Prozess) aus Sicht der Musikindustrie fokussierte. Die Praxisdarstellung verdeutlichte, dass die musikindustrielle Entwicklung eines Musikkünstlers generell zu einem gewissen Grad konstruiert ist, um Rezipienten zu beeinflussen und letztlich ökonomische Zielsetzungen zu erreichen. Anhand des Konstruktionsgrades können zwei verschiedene Typen der A&R-Politik unterschieden werden. Zum einen die synthetische A&R-Politik, bei der die Musikindustrie einen Popstar synthetisch kreiert und gezielt vermarktet. Im Fall von Britney Spears liegt eine synthetische A&R-Politik vor; das Künstlermanagement hat zusammen mit dem Musikunternehmen Image- und Soundziele definiert und für die Umsetzung ein entsprechendes Kreativteam zusammengestellt. Zum anderen lässt sich die organische A&R-Politik unterscheiden, bei der die Musikindustrie eher reaktiv auf Trends reagiert und schon entwickelte Inhalte und Images aufgreift. Hierbei ist die kreative Rolle der Musikindustrie stark reduziert und beschränkt sich auf die Selektion organisch gewachsener Musikstile und Künstler. Als Beispiel kann das

Genre des US-amerikanischen Hip-Hop angeführt werden, das sich Anfang der 1980er Jahre organisch in den Gettos amerikanischer Metropolen entwickelte und dann von der Musikindustrie als kreatives ›Gesamtkonzept‹ aus Musik, Tanz, Mode und Graffiti vermarktet und globalisiert wurde. Die Ausgangsfrage des Symposiums – Musikstar, Persönlichkeit oder Konstruktion? – lässt sich nicht eindeutig beantworten, sondern nur entlang des dichotomen Kontinuums der synthetischen und organischen A&R-Politik vermessen. Die musikindustrielle Produktion von Popstars basiert immer auf Persönlichkeit und Konstruktion – das Verhältnis hängt hierbei von der verfolgten A&R-Philosophie ab.

Stimme und Geschlechteridentität(en)

Rebecca Grotjahn (Köln) und Corinna Herr (Bochum)

Einführung

Stimmlage und Stimmklang gelten als Merkmale des Geschlechts: Hohe Stimmen stehen für Weiblichkeit, tiefe für Männlichkeit. Diese Identifikation von Stimme und Geschlecht findet nicht nur im Alltag statt, sondern ist auch ein musikgeschichtliches Phänomen; sie prägt die kompositorische Gestaltung von Vokalmusik ebenso wie Besetzungspraktiken in der Oper. Abweichende Umgangsweisen mit der Singstimme – etwa in früheren Epochen, in außereuropäischen Kulturen oder in der Popkultur – lassen jedoch den Rückschluss zu, dass es sich bei der vermeintlichen ›Natur‹ der Stimme um ein kulturell bedingtes Konstrukt handelt.

Ob und in welcher Weise Geschlechterdifferenzen in musikalischen Strukturen und in Praktiken des Musizierens ausgetragen werden – diese Grundfrage musikologischer Genderstudien besitzt in den Teilbereichen der Disziplin einen unterschiedlichen wissenschaftsgeschichtlichen Stellenwert. In der Musikethnologie gehört sie seit Generationen zum Kernbestand der Forschung – wenn auch nicht immer unter den Etiketten ›Frauenforschung‹ oder ›Genderstudies‹ und oft ohne deren kritischen Impetus. Als Frage, die auf Aspekte menschlichen Zusammenlebens verweist, scheint sie einen selbstverständlichen Platz in der Musiksoziologie zu besitzen; gemessen daran ist die quantitative Bedeutung musiksoziologischer Frauen- und Genderstudien freilich erstaunlich gering. In der historischen Musikwissenschaft werden Gender-Aspekte – wie Corinna Herr in ihrem Beitrag ausführt – vor allem an musikalischen Strukturen analytisch erforscht. Dass dabei die Stimme und das Singen bisher keine große Rolle spielten, hat nicht zuletzt mit der traditionell geringen Bedeutung historischer Gesangsforschung zu tun. Das Problem einer ›voice of gender‹, einer ›Geschlechtsstimme‹, ist in der musikhistorischen Forschung bisher kaum thematisiert worden.

Das in den folgenden Beiträgen dokumentierte Symposium zielte darauf, die Disziplinen in der Diskussion zu verbinden, denn dem Blick aus unterschiedlichen Richtungen zeigt sich, in welchem Maße die Singstimme als Medium einer kulturell geformten Geschlechteridentität fungiert. Dies wird an den kulturvergleichenden Studien Bruno Nettls besonders deutlich: So unterschiedlich die stimmlichen Eigenschaften auch sind, die Frauen und Männern in den verschiedenen Kulturen zugewiesen werden – immer wieder dient die Stimme als Mittel des Ausdrucks von Geschlechterdifferenzen und der Herstellung von Geschlechterhierarchien. Wie sich innerhalb des musikalischen (Selbst-)Sozialisations-

prozesses die Reproduktion des Stimmgeschlechts im Individuum als *doing gender* vollzieht, untersucht Sabine Vogt in ihrem Beitrag.

Die Konstruktion des Stimmgeschlechts ist auch als historischer Prozess zu rekonstruieren. Dass Klang und Umfang der Singstimme auf das Geschlecht verweisen – diese heute so selbstverständlich erscheinende Auffassung setzt sich erst im Kontext des Geschlechterdiskurses seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert durch (Rebecca Grotjahn). Janina Klassen stellt dar, wie in der Barockoper durch die Nutzung der hohen Stimme und durch den variablen Einsatz von Sängerinnen, Sängern und Kastraten Möglichkeiten zur Geschlechtercamouflage auf die klangliche Ebene ausgedehnt wurden. Am Beispiel des wagnerschen Heldenentors zeigt schließlich Thomas Seedorf, wie der Wandel gesangsästhetischer Ideale mit allgemeinen Wandlungen des Männer- und Heldenbildes seiner Zeit korrespondierte.

Corinna Herr (Bochum)

Musik und Geschlechterkonstruktionen

Die Frage nach den Geschlechterkonstruktionen in der Musik ist grundlegend auch für das Symposium »Stimme und Geschlechteridentität(en)«, das von der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien ausgerichtet wurde. Die Anfänge der musikwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung in den USA, Europa und schließlich auch im deutschsprachigen Raum sind weitgehend dokumentiert.¹ Ich will mich deshalb anhand ausgewählter Forschungen auf folgende Fragestellungen konzentrieren:

- I. Inwiefern kann die Kategorie Gender relevant für die musikwissenschaftliche Arbeit sein? – und:
- II. Wie können Geschlechterkonstruktionen in der Musik sichtbar gemacht und analysiert werden?

I. Inwiefern kann die Kategorie Gender relevant für die musikwissenschaftliche Arbeit sein?

In den Bereichen unseres Fachs, die sich mit der Relevanz von Musik für politische, gesellschaftliche und psycho-soziale Fragen befassen, ist unbestritten auch die Geschlechterfrage relevant. Heinz von Loesch subsumiert im Artikel »Musikwissenschaft« diese eigentlich

¹ Vgl. Sigrid Nieberle und Eva Rieger, »Frauenforschung, Geschlechterforschung und (post-)feministische Erkenntnisinteressen. Entwicklungen der Musikwissenschaft«, in: *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, hrsg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart 2005.

klassischen Bereiche der Systematik als ›Kulturgeschichte‹.² Die Erkenntnisse der Cultural und der Gender Studies betreffen auch die Musikethnologie, und zwar durch die Erkenntnis der engen gegenseitigen Bedingtheit von *race*, *class* und *gender* und der Betrachtung des Weiblichen als des ›Fremden‹. Ebenfalls spielt die Frage nach einer Geschlechter- und Machtdifferenz durch den Gebrauch der Stimme auch in außereuropäischer Musik eine Rolle.³ Sowohl die angesprochenen Bereiche der Cultural Studies – die jedoch wesentlich umfangreicher sind, als von Loesch behauptet – als auch das angesprochene Beziehungsgeflecht von *race*, *class* und *gender*⁴ sind natürlich auch musikhistorisch verbürgt. Die Relevanz der Geschlechterfrage für Forschungen der historischen Musikwissenschaft wird deutlich; zudem ist »die Beschäftigung mit manch neuen Gegenstandsbereichen sowie ein geschärftes Bewusstsein für Methoden und Fragen der Vermittlung dringend erforderlich«, wenn die Disziplin »nicht ihre Glaubwürdigkeit einbüßen« will.⁵

Für den Bereich der ›Kompositionsgeschichte‹ bestreitet von Loesch eine mögliche Relevanz der Gender Studies.⁶ Tatsächlich hängt die Frage nach einer außermusikalischen ›Bedeutung‹ eng zusammen mit der Anerkennung der Bedingtheit von Musik innerhalb eines komplexen Netzwerks sozialer und diskursiver Verknüpfungen. Innerhalb eines solchen Netzwerks allerdings spielt auch die Frage nach weiblich und männlich konnotierter Musik und nach dem Geschlecht des bzw. der Komponierenden eine Rolle.⁷

Auch über die Geschlechterforschung hinaus müssen sich Forscherinnen und Forscher heute die Frage nach den eigenen impliziten Voraussetzungen und dem Konstruktionscharakter der eigenen Vorstellungen gefallen lassen. Annette Kreutziger-Herr weist darauf hin, dass »eine Möglichkeit, in das komplexe Geflecht aus Zuschreibungen, Imaginationen,

2 Heinz von Loesch, Kap. III. »Musikwissenschaft nach 1945«, Art. »Musikwissenschaft«, in: *MGG* 2, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1789–1834, Sp. 1807–1827, hier: Sp. 1812.

3 Vgl. den Beitrag von Bruno Nettl in diesem Band. Auch Janina Klassen resümiert, dass sich die Gender-Forschung inzwischen vor allem »mit der Analyse der Konstruktion von weiblich/männlich, ihrer normativen, polarisierenden Funktion sowie der daraus abgeleiteten Machtverteilung« befasst. Siehe Janina Klassen, »Xerxes, König von Persien«, in: *Musik. Frau. Sprache*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Kathrin Beyer (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 5), Herbolzheim 2003, S. 27–32, hier: S. 31. Dies gilt natürlich nicht nur für eurozentrierte Forschungen.

4 Diese drei zum Teil bereits seit der Aufklärung als zentral erkannten Kategorien werden nun auch in der Opernanalyse als erkenntnisrelevante Begriffe anerkannt. Vgl. zur initialen Anwendung dieser Begriffe in der Opernforschung Susan McClary, *Georges Bizet. Carmen*, Cambridge, MA 1992. Vgl. grundlegend zu diesen Kategorien in der Kulturwissenschaft Ruth Mayer, Art. »Race«, in: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 1998, S. 450f., Sven Strasen, Art. »Klasse«, in: ebd., S. 260f., Doris Feldmann und Sabine Schülting, Art. »Gender«, in: ebd., S. 184f. Vgl. weiterführend zur Verbindung von Rasse und Geschlecht Nora Räthzel, »Rassismustheorien: Geschlechterverhältnisse und Feminismus«, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hrsg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, Wiesbaden 2004, S. 248–256.

5 Susanne Rode-Breymann, in: dies., Nina Adam und Florian Heesch, »Über das Gefühl der Unzufriedenheit in der Disziplin«, in: *Mf* 3 (2002), S. 251–273, hier: S. 253.

6 Ebd.

7 Hinzuweisen ist hier auch auf wegweisende Arbeiten von Eva Rieger. Vgl. im vorliegenden Zusammenhang insbes. *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, hrsg. von Eva Rieger u. a., Frankfurt a. M. und Leipzig 2002.

Konstruktionen und Setzungen einzusteigen«, »die Frage nach den Frauenfiguren der Musikgeschichte« ist.⁸ Von den theoretischen Diskussionen der letzten Jahrzehnte, namentlich des Dekonstruktivismus, Konstruktivismus, der Postmoderne und Posthistoire, sind insbesondere die historischen Wissenschaften betroffen. Auf diesen Theorien beruhende Konzepte der Genderforschung können so ebenfalls neue Möglichkeiten zum Einbezug neuer Methoden und Forschungsansätze bieten. Dabei ist insbesondere auch eine Positionierung im Bereich der zurzeit für alle geisteswissenschaftlichen Fächer wichtigen Debatte um die Kulturwissenschaften möglich.⁹

II. Wie können Geschlechterkonstruktionen in der Musik analysiert werden?

Ein vergleichsweise neues Feld der Geschlechterforschung ist die Frage nach der Verbindung von Stimme und Geschlechteridentität(en). Diese ist vor allem im Musiktheater vielfältig dokumentiert. Erst in den 1990er Jahren wurde durch die deutsche Übersetzung des Buch von Cathérine Clément *Die Frau in der Oper, besiegt, verraten und verkauft* hier bekannt.¹⁰ Clément behauptet eine durchgängige Präsentation der Frau im Musiktheater im Sinne der von vielen Feministinnen kritisierten einseitigen Zuschreibungen von ›Schwäche‹ und ›Passivität‹ an die Frau. Dies gelingt vor allem durch eine – auch von Silke Leopold im Vorwort der deutschen Ausgabe angemerkt – extrem verengte Werkauswahl, die sich auf wenige Werke des 19. Jahrhunderts beschränkt. Clément isoliert in ihrer These Text und Handlung von der Musik der Opern, die sie kaum einbezieht. Dies hat zu Kritik geführt, die ihr schlicht unterstellt, die Musik nicht zu verstehen. Paul Robinson hat ihr vorgeworfen, bei ihren Ausführungen über die grundlegend passive Opernheldin die Stimme als machtvollstes Instrument der Sängerin zu negieren.¹¹

Speziellere Forschungen im Bereich der Stimme folgen: Mary Ann Smart führt aus, dass »the idea of ›voice‹ in all its manifestations has become a central and controversial issue«.¹² Carolyn Abbate sieht die weibliche Stimme geradezu als eine ›Stimme der Autorität‹. In ihrem Buch *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* von 1991

8 Annette Kreutziger-Herr, »Zur Einführung: Wie Kunst und Geschichte eine Figur konstruieren«, in: *Musik. Frau. Sprache*, hrsg. von Kreutziger-Herr und Beyer, S. 131–138, hier: S. 132.

9 An dieser Stelle erscheint es wichtig, darauf hinzuweisen, dass der Dekonstruktivismus, der immer noch für viele historisch Forschende als Reizwort fungiert, gerade auch für deren Arbeit relevant ist. Er kann gerade zur Schärfung hermeneutischer Ansätze herangezogen werden. Dies zeigen auch neueste Forschungen, u. a. die des Philosophen Emil Angehrn, dessen kürzlich erschienenen Buch den Titel *Interpretation und Dekonstruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik* trägt und der die Auseinandersetzung mit dem Dekonstruktivismus als eine »zentrale [...] Frage der Selbstverständigung hermeneutischen Denkens in der Gegenwart« bezeichnet. Vgl. Emil Angehrn, *Interpretation und Dekonstruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik*, Weilerswist 2003.

10 Cathérine Clément, *Die Frau in der Oper, besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1992.

11 Jedoch führt Leopold im Vorwort zu Clément zu Recht aus, dass das Buch trotz seiner Einseitigkeit neue Impulse und Blickwinkel auf das Musiktheater bietet. Ebd.

12 Mary Ann Smart, *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, NJ u. a. 2000, S. 6.

zeigt sie dies anhand von Analysen speziell des Parts der Singstimme im Musiktheater.¹³ Sie kritisiert damit neben Clément auch eine vor allem auf die Analyse des Orchestersatzes konzentrierte Musikwissenschaft.¹⁴

Mary Ann Smart hat im Jahr 2000 eine Erweiterung von Abbates Forschungen formuliert.¹⁵ Sie wählt ein Beispiel, in dem sich gerade nicht die weibliche Stimme der Autorität manifestiert, sondern die in jeder Hinsicht schwache, zum Ende hin geradezu verschwindende Stimme der Aida in Verdis Oper. Im Weiteren bezieht sie die Kategorien *race*, *class* und *gender* in ihre Analysen ein. Sie zeigt aber auch, wie die in allen drei Punkten benachteiligte Aida letztlich als – wenn nicht nominelle, so doch substantielle – Siegerin hervorgeht. Es zeigt sich, dass viele der genderzentrierten Ansätze der Musikwissenschaft sich – im Gegensatz zum angesprochenen Verdikt von Loeschs – gerade auch auf musikalische Analyse stützen, die jedoch nicht notwendigerweise nach konventionellen Schemata abläuft.

Susan McClary weist 2002 in einem Aufsatz über Kastraten auf die barocke ›Sucht nach hohen Stimmen‹ hin, und Janina Klassen spricht 2003 in diesem Zusammenhang von einem vierten Geschlecht: Zu Frau, Mann und Androgyn komme noch »mit der Glorifizierung von Kindheit und Unschuld« das »unberührte und glockenreine Geschlecht« des Kindes.¹⁶ Hier wäre allerdings nach der Abgrenzung zum Androgyn, der ja vielfältigste Deutungen in sich vereint, zu fragen. Reinhard Strohm schlägt – auch in Reflexion auf Abbates Forschungen – vor, sich nicht auf die Stimmen in der Oper zu beschränken, die sich im notierten Text befinden, sondern auch die sich auf verschiedenen Ebenen befindenden ›historischen Stimmen‹ wie die der Komponierenden, des Publikums, aber auch der Sänger und Sängerinnen sowie die im Entstehungsprozess verworfenen Alternativstimmen ernst zu nehmen. Er präsentiert mit der Analyse eines Prozesses der »conglomeration of voices into a work« eine differenzierte und gleichzeitig offene Analyseform, die neue Forschungsfelder eröffnet.¹⁷

Auch in der Populärmusik spielt die Stimme als Merkmal – oder Verschleierung – von Geschlechteridentität eine wichtige Rolle. Es sind sowohl die Falsettstimmen von sich androgyn stilisierenden Popstars wie Michael Jackson oder Prince¹⁸ als auch die männlich konnotierten tiefen Stimmen von Sängerinnen wie K. D. Lang zu nennen. Hier kommt der

13 Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, NJ 1991, S. 138ff., hier: S. 139.

14 Für die Frage, inwiefern der Impetus von musikalischen Analysen auch die Frage nach Geschlechterkonstruktionen einbeziehen kann, ist insbesondere in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts der Einbezug der Affektenlehre in die Analyse hilfreich. Vgl. die entsprechenden – ebenfalls vor allem auf die Singstimme bezogenen – Untersuchungen in Corinna Herr, *Medeas Zorn. Eine ›starke Frau‹ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 2), Herbolzheim 2000.

15 Smart, *Siren Songs*, S. 145ff.

16 Klassen, »Xerxes«, S. 30.

17 Reinhard Strohm, »Zenobia: Voices and Authorship in Opera Seria«, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, hrsg. von Szymon Paczkowski und Alina Zórawska-Witkowska, Warschau 2002, S. 53–81, hier: S. 56ff.

18 Vgl. zu diesem Komplex die entstehende Habilitationsschrift der Verf. (*Kastraten in der Musikgeschichte und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert*), die im letzten Kapitel diese Sänger in ihrer Rolle als ›Erben‹ der Kastraten untersucht.

wichtige Aspekt der vielfach genutzten Möglichkeiten einer technischen Verfremdung der Stimme hinzu. Eine ›Rückkehr‹ zur natürlichen Stimme ist unter anderem bei einer Sängerin wie Björk zu beobachten, die in ihrem soeben erschienene Album *Medulla* völlig auf Instrumentalbegleitung verzichtet und stattdessen Stimmen verschiedenster Provenienz a cappella zusammenbringt. Diese allerdings werden durch geschicktes Sound-Design in ihrem Mark – *Medulla*¹⁹ – verändert.

Die Stimme, unser primäres Instrument, zeigt sich insgesamt als ausgesprochen wandelbar – oder vielleicht sogar als Leerstelle, die besetzt werden kann, wie es den ForscherInnen gerade gefällt? Es findet sich zumindest eine große Bandbreite zwischen der bei Clément nicht hörbaren Stimme des Soprans, dem Sirengesang einer Mary Ann Smart und beispielsweise den Ideen des Lacanianers Michel Poizat, der vom ›cri de l'ange‹ und der ›voix du diable‹ sowie der ›jouissance lyrique sacrée‹ in der Oper spricht. Es scheint, als könne sich die Stimme – als Medium der semantischen Vermittlung – selbst einer klaren – auch geschlechtlichen – Einordnung oftmals entziehen. Die Verknüpfung von »Stimme und Geschlechteridentität(en)« ist deshalb nicht so eindeutig, wie es zunächst scheinen mag.

Bruno Nettl (Urbana, IL)

Gender (and Other) Identities in Singing Style and Vocal Tone Color

Ethnomusicological Perspectives and Two Brief Illustrations

Background: The Study of Singing Style

The relationship of voice quality and singing style to culture has been of interest to ethnomusicologists for many decades, but the field has not developed a large body of literature. It is a subject that has always, as it were, been on the edges of the discourse, referred to in general descriptions of a society's or a region's musical style by early founders of the field such as Otto Abraham and Erich von Hornbostel. Indeed, Hornbostel, writing advice on methods of transcription with Abraham¹ in 1909, admonishes us to pay attention to ›Vortragsweise‹ and ›Klangfarbe‹, though he suggests no concrete technique at that point. It became a significant component in the description of a vocal musical style by major comparativists such as George Herzog² (e.g. 1928, but also in his later works), though essentially neglected by others, such as Mieczyslaw Kolinski. It was touched upon by scholars

19 *Medulla* = lat. das Mark von Mensch, Tier, Pflanze.

1 Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel, »Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien«, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 11 (1909–10), p. 1–25.

who wished to take a completely holistic approach to music, such as Charles Seeger (particularly in his article »Singing Style«³), in whose attempts to fashion an automatic melograph vocal quality played a role; and Curt Sachs, in his attempt to distinguish »patriarchal« and »matriarchal« musical societies with the use of interval and dance step size.⁴ Vocal tone color grew to be the major thrust of the work of a few scholars whose interest tended in the direction of the relationship of music to biology, particularly of Walter Graf (e.g. 1969).⁵ Eventually, those concerned with this area of study were faced with two major problem areas: the methodology of analyzing and describing singing style on a comparative basis,⁶ and the relationship of singing style to the character of the society that produces it – or to put it more simply, why a particular society chooses to sing in a certain way.

While my purpose is not to give an account of the history of this small branch of endeavor, I would like to refer to the authors of two classic works which are emblematic of the two directions. Franz Födermayr's book *Zur gesanglichen Stimmgebung in der aussereuropäischen Musik* (1971) concentrates on sonographic analysis (and, incidentally, provides a comprehensive survey of research up to that time), and goes on to suggest a relationship not so much between sound and culture type, but as a criterion of genre within a musical culture. By contrast, Alan Lomax's work,⁷ usually subsumed under the rubric »cantometrics«, addresses both problem areas. Eschewing mechanical help, he divided musical style into 37 »parameters«, of which about a dozen are aspects of singing style including »vocal width« (e.g. tension or its absence), ornamentation, nasality, rasp, tessitura, volume, vocal tremolo, emphasis on accented tones, etc., which were rated numerically to provide a profile unique to a performance and, statistically accumulated, to a body of music. The second problem area is attacked by applying to the world's cultures a typology based on social organization with emphasis on the concepts of hierarchy and equality of individuals, descent groups, genders, and age groups. The impact of these classic studies has not, however, been such as to stimulate much further progress in these two directions. Nevertheless, we can take Lomax's quotation as a point of departure: »a culture's favored song style reflects and reinforces the kind of behavior essential to its main subsistence effort and to its central and controlling social institutions.«⁸

The Masking Function of Singing

Lomax suggests that each society has a most important way of singing, and that this expresses important central aspects of that society's life – e.g., equality of the sexes, intoler-

2 For example, in George Herzog, »The Yuman Musical Style«, in: *Journal of American Folklore* 41 (1928), p. 183–231, here: p. 190–191.

3 Charles Seeger, »Singing Style«, in: *Western Folklore* 17 (1958), p. 3–11.

4 Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, New York 1943, p. 40 and p. 50.

5 Walter Graf, »Das biologische Moment im Konzept der vergleichenden Musikwissenschaft«, in: *SM* 11 (1968), p. 91–113; and »Musikalische Klangforschung«, in: *AMl* 44 (1972), p. 31–78.

6 Franz Födermayr, *Zur gesanglichen Stimmgebung in der aussereuropäischen Musik*, Wien 1971.

7 Alan Lomax e.a., *Folk Song Style and Culture*, Washington 1968; *Cantometrics*, Berkeley, CA 1976.

8 Lomax, *Folk Song Style and Culture*, p. 133.

ble treatment of laborers by the ruling class, general happiness or unhappiness, cooperation or individualism. He suggests that the role of music is unifying, expressing what is most important to all in a society in a stylistically homogeneous way; never mind that this analysis works best, if at all, in small homogeneous societies. But we also observe the opposite, that the role of music is not to express directly, but to provide a mask in many senses – providing possibly a countervail to speech. Masking (I am using the term in an extremely general way) begins with the concept of singing – one delivers speech, but in a medium that uses language in ways that may be the opposite of speaking. It is a concept relevant to much ritual, in which addressing deities must be done in ways that contrast with the everyday discourse, must be sung or chanted instead of spoken. This reminds us of the situation in certain belief systems in which words acquire supernatural power if they are sung (and, in vestige, truth if they are rhymed, as in the case of German and English proverbs). This also reminds us of the importance of music in expressing, in certain oppressed societies (such as the historical slave society in the USA), that which could not be expressed in speech. The relationship of genders – do men and women sound alike when they sing? do they wish to appear similar or different? are they, when using the voice, expressing various sorts of socio-cultural relationships? – intersects with the issue of masking.

When you turn on the radio and discover singing, you identify within five seconds the kind of music you are hearing – classical rock, Middle Eastern, Indian, African, without consideration of texture, intervals, rhythm, but largely from the way the voice is used. Even earlier, you know whether the singer is male or female. But if you misidentify, it is probably due to the masking function of much music. Knowing our cultural context, when we hear singing we quickly form an idea of what gender is involved, and more precisely, what kinds and what nuances of maleness or femaleness are entailed or represented.

There is no end of examples of masking that may be found in the presentational and ceremonial music throughout the world, as identities – gender and other – of all sorts are constructed through the use of the voice. We have everything from the exaggerated drama of Kabuki to the falsetto of Chinese opera genre. In the singing of the Navajo Yeibeichai (performed by men in falsetto), or in the so-called throat games of Inuit women (performed with a great variety of vocal sounds), the voice – and the identity of its owner – is purposely masked. The significance in the era of the *castrati*, from the Queen of the Night making unearthly sounds, or using Italian coloraturas to express cultural difference from the Germanic-Egyptian sounds of Sarastro, to the ›Hosenrollen‹ of Cherubino and Octavian, as well as the disguises of *Fidelio*'s Leonore and *Dalibor*'s Milada: all this is based on the use of different voices to represent certainties (heroic tenors, villainous baritones) and ambiguities (Hans Sachs the baritone, Beckmesser the tenor) of gender identity. The general question faced by ethnomusicologists is this, however: What does the use of different singing styles tell us about the relationship of different groups of people, and particularly of the sexes and of other gender-constructions in a society?

If gender identity is quickly recognized by a listener, our questions then have further concerns. What does it mean that in some societies, men's and women's singing styles are very similar, and in others, contrastive? What is being said when a particular kind of sound is used and expressed? And what is a singer – consciously or not, perhaps – trying to ex-

press? And how is his or her sound being interpreted by the audience? What does it have to do with issues of power relationships and hegemony?

To reconcile the views of singing style as homogeneous and diagnostic of the social fundamentals of a culture, and of music as a masking device specific to particular situations, let me refer to the distinction between ›presentational‹ and ›participatory‹ music posited by Turino⁹ (2000). The terms are self-explanatory; and I suggest that participatory music expresses the fundamentals, its sound the ›dominant song style‹ of Lomax, while presentational musics make use of the opportunity for occasion-specific variation and social/musical manipulation.

Excursion to Iran

To speak to this question, I take the liberty of saying a word about societies with which I have had some experience, in West Asia, and North America, simply as a way of suggesting areas for discussion and contemplation.

The classical music of Iran has undergone significant changes in the 20th century, changes that can be traced to a degree in changes in men's and women's singing styles. Women's singing in public has long been an issue of morals and aesthetics. In classical and urban popular musics, women who were musicians were usually singers, rarely instrumentalists. At the same time, older treatises as well as recent Islamist doctrine have been very ambivalent about the permissibility and appropriateness of the hearing of women's voices. The rules of the Taliban – not in Iran, to be sure, but in culturally related Afghanistan – inveighed against men who heard women singing. Even in Iran, statements suggesting that to hear a woman sing is like seeing her naked might be heard. There is the notion that in a woman's singing, something special is being expressed, something particular to the female identity, by her voice, and that this may cause a man's sexual desires to spin out of control.¹⁰

But what is the singing really like? Two contrastive examples come to mind. The most famous of Persian divas in my days in Iran, the late 1960s, was a middle-aged-looking woman with the stage name Delkash, a lady whose appearance might have represented to some people something like a quintessential mother-figure. In the traditional nightclubs in central Tehran, in the 1960s, places with questionable reputations frequented by men only, but venues of a lot of musical and artistic excellence and variety, had lots of singers who looked like Delkash and had her low, heavy, husky kind of voice. Another traditional style of singing, used by male singers but a major specialty of female musicians, is called *tabrir*, and consists of long, sobbing-like melismas in which the singer uses a hard, tense vocal color.

Let me contrast these examples with less traditional women's singing and with men's voices in the classical genres. The most popular male singers in the 1970s provided an outspoken contrast with the kind of voice used by the traditionalist Delkash, singing in a high tessitura and head voice. This contradicts Alan Lomax, who maintained that strong male social dominance and suppression of women would be reflected in raspy and harsh singing

9 Thomas Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago 2000, p. 47–50.

10 For a discussion of the role of music in Islam in Iran, see: Jean During e.a., *The Art of Persian Music*, Washington 1991, p. 26–29.

by men, and a clearer, acoustically simpler singing by women. Here we may have the opposite, but the social distinctions between men and women are nevertheless reflected in the differences in singing style. Predictably, also, modernization of social and musical life in the 1970s produced singers whose singing includes elements common to Middle Eastern vocal technique, but whose voices sound much more like those of European singers.

Excursion to American Indian Music

The area in which ethnomusicologists have the longest record of dealing with singing and gender is that of Native American music. For many tribes the scholarly literature provides clear statements as to what songs are sung by men or women, or either group, separately or together. The differences and similarities between men's and women's singing styles as well as repertoires and forms of participation may be important indicators of gender relations in social life. By no means are all American Indian cultures, older and modern, similar in these respects. To mention a culture least touched by modernity, the people of Ishi,¹¹ the last-surviving Yahi Indian discovered in 1911: there were men's and women's songs; men could sing women's songs, but not the opposite, and I could discern no distinction in style nor, naturally, in Ishi's manner of singing them.

In some societies, men and women participated equally in musical performance. Let me mention two Native American societies. For one example among many possible ones, the songs of the Havasupai people,¹² a very small Native American tribe living in the Grand Canyon, show men's and women's vocal styles to be rather similar in general tone color and including such features as relative tessitura, ornamentation, nasality, and what sounds like vocal tension. On the other hand, in the singing of the Blackfoot and Arapaho of the Northern Plains, in which women are said (by both genders) to have had traditionally unequal roles in singing, there is more distinction in vocal style, even in the way men and women vocalize in the same song. There are significant gender differences in the pulsations on long tones, which are carried out with changes in amplitude by men and in pitch by women.

Let me go a bit further in contemplating cultures of the Northern Plains, with whom I have had some experience, the Blackfoot and Arapaho. What has happened to women's singing?

The earliest Blackfoot ethnographer, David Duvall,¹³ in describing his people's musical life, said that women do not sing very much and are not very good at it. In my conversations with Blackfoot men and women in the 1960s and 1970s, this attitude was still present, reflecting, I believe, important things about the way in which one function of music is to communicate with the human and supernatural outside, something better left to men, whose task would have been the protection of women.

There is also a patronizing attitude on the part of men towards women's singing, which is reflected in a widespread and eventually codified performance practice. In singing groups

11 Bruno Nettl, »The Songs of Ishi«, in: *MQ* 51 (1965), p. 460–477, here: p. 462.

12 Leanne Hinton, *Havasupai Songs, a Linguistic Perspective*, Tübingen 1984, p. 12–20.

13 Clark Wissler and D. C. Duvall, »Mythology of the Blackfoot Indians«, in: *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. 23, part 1, New York 1909.

in which both men and women participate, men lead the song, women join in at the octave, sing together with the men, but are allowed at the end to finish the song alone, sometimes to the approving applause of the male drummer. It is important also to note that the singing style of the women differed from that of the men. For example, the well-known rhythmic pulsations of the men's singing is paralleled by women in unaccented minor changes in pitch.

That women did not always sing in this subordinate style is suggested in an interesting observation by the anthropologist Oscar Lewis,¹⁴ who in his fieldwork in Blackfoot country in the 1930s came upon a category of women called ›manly-hearted‹. Daughters of powerful chiefs, they assumed certain social roles of men, exhibiting sexual and ritual independence, though presumably not homosexuality. One manly-hearted woman was described as singing the songs of one of the medicine rituals just as if she were a man, her singing sounding like that of a man. Unfortunately, I have only Lewis's verbal description. Here, however, a woman's approximation of a man's social role was evidently reflected in the adoption of musical repertory and singing style.

In the 1980s, the *powwow* culture, having become the centerpiece of North American Indian musical life and of Native American cultural identity, began to attract female singers. Singing groups, known as ›Drums‹, became an established part of the culture, and being a singer began to mean a great deal in the evaluation of Indianness. Thus, for example, the central *powwow* of the Blackfoot nation in the middle 1960s, an event known as North American Indian Days, had two singing groups, which alternated, each performing for a couple of hours to accompany dancing. In the late 1980s, as many as 25 Drums would appear. Increasingly, women began to sing as members of these groups. Whether this kind of participation was traditional was a point of debate, and Drums were criticized for including women. But most Drums were built around a nucleus of family members, with a couple of friends perhaps joining in, and the wives and daughters of the lead singers had entered. The important point to note: In these groups, however, women no longer maintain their own, subordinate singing style, but rather, they approximate the men's. Obviously, a statement of a change in gender identity – well, better said, a change in gender relations – is being made.

The establishment of singing groups – they are also called ›Drums‹ – consisting entirely of women followed quickly, in the 1990s, and we can note in them a singing style closely related to that of male singers. This clearly goes hand in hand with significant changes in gender relations in social life.

The preference for men's singing style in women's singing is also reflected in the popular music by Native American musicians, music directed to both Indian and other audiences, as indicated by the very popular group Ulali, three women whose repertory includes songs derived from the Plains *powwow* style, but whose singing style combines elements of the traditional Plains singing technique with vocal ideals of the world of American popular music.

There is not really much data to draw conclusions, but I would suggest that the gradual adoption of the Plains men's singing style by women accompanied the increasing economic and political independence of women in Native American cultures of the late 20th century.

14 Oscar Lewis, ›Manly-Hearted Women Among the North Piegan‹, in: *American Anthropologist* 43/2 (1941), p. 173–187.

And yet, to quote Christopher Scales (2004), who reports fieldwork from 2002, even now, »native men and women occupy very different social worlds. And women's roles in singing are a social reproduction of gender segregation in many other social domains within Native American communities«.¹⁵

Conclusion

To conclude this group of brief excursions, I am clearly not in a position to theorize broadly, but perhaps there are regularities. In all of the cultures I have mentioned, wide social differences in earlier times were reflected in substantial differences in musical roles, sometimes reflected in pronounced differences in singing styles. Modernization and Westernization in all of them have affected musical life, musical style, and, to some extent, differences in vocal styles and techniques. But beyond this, there are differences. In Iran, while the recent past is obscure to outsiders, it seems that female singers sing differently from men but approximate the vocal quality of certain European singers. By contrast, in the Carnatic music of South India, centered in Madras – now Chennai – women's increased participation in classical singing may have led to the approximation of male and female singing styles, if not of certain other musical practices. In the Native American *powwow* cultures of the northern Plains, women's participation in public singing has burgeoned, and in their use of the voice and in their other musical practices, they have increasingly tried to sound like men. In each case, the negotiation of gender identity and gender roles makes significant use of the singing voice.

Sabine Vogt (Berlin)

Mit Luftgitarre und Bananenmikrofon

Formen geschlechterrollentypischer Selbstsozialisation im Jugendalter

Die Stimme bestimmt und die Stimme bestimmt die Stimmung. Menschen mit Stimme finden Anklang. Das stimmt. Nicht zufällig kommt ›Persönlichkeit‹ vom lateinischen *personare*. Das heißt durchtönen, durch den Klang. Der Schauspieler der Antike trug eine Maske. Sie hatte beim Mund eine freie Stelle, jene Stelle, durch die der Klang durchtönen kann. Viel später wurde Frank Sinatra ›The Voice‹ genannt wegen seiner Stimme, deren charakteristische Klangfarbe unter die Haut geht. Menschen beeindrucken uns also dann mit ihrer Persönlichkeit, wenn ihr Inneres nach außen und zu uns durchtönt. Und weiter

¹⁵ Christopher Scales, *Powwow Music and Aboriginal Recording Industry in Canada: Media, Technology, and Native American Music in the Late Twentieth Century*, PhD Diss., University of Illinois 2004, p. 224.

gedacht: Das Äußere wird stets eine Maske bleiben, wir alle spielen Rollen. Der Klang zeigt, ob wir in diesen Rollen glaubwürdig wirken. Dieser für musiksoziologische Forschung grundlegende Ansatz erinnert uns daran, Musik auch auf der Ebene individueller Tatsachen zu reflektieren. Denn Musik machen nicht nur Profis. Zwar erscheinen die eigenen musikalischen Fähigkeiten dem, der sich am perfekten Klang orientiert, oftmals als gering. Doch insbesondere die Musiktherapie hat gezeigt, dass Musik der Schlüssel zur Biographie des Menschen ist. Mit Musik drücken Menschen Gefühle und Gedanken aus, sie tauschen sich aus. Erfahrungsgemäß singen Kinder und Erwachsene ohne Stimmbildung und rationale Vorstellung vom Tonsystem, Menschen also, die vorgeben, unmusikalisch zu sein und niemals solistisch singen, ihre Lieblingsmusik mit Begeisterung und Engagement. Leider ist das alltägliche Singen, individualpsychologisch betrachtet, ein »wenig beachtetes, kaum gefördertes und weitgehend brachliegendes Verhalten«¹, so schreibt der Musiktherapeut Karl Adamek in seinem Buch *Singen als Lebenshilfe*. Dabei kann man gerade mit der Lieblingsmusik singen und machen, was man sonst mitunter nicht sagen und tun kann. Dem Menschen vertraute Musikarten, die gern gehört, mitgesungen und mit einfachen Instrumentarien mitgespielt werden, aktivieren, bewegen Körper und Geist, geben Hilfen, schlagen Brücken und spenden Trost, und das ungezwungen, den Leistungsgedanken vergessend, dem Augenblick entsprechend, eine Form der Selbstbehandlung und Umweltgestaltung im Alltag.

Auf diesem Ansatz fußt meine musiksoziologische Dissertation.² Dort nehme ich Jugendliche und junge Erwachsene in den Blick und frage nach ihrem Umgang mit Musik in und auf Medien. Dazu führte ich verschiedene Arten von teilnehmenden Beobachtungen im Berliner Stadtraum durch sowie Gespräche und Interviews mit rund fünfzig Personen. Daraus entwickelte ich einige Einzelfallstudien, um nach dem Erkenntnisprinzip qualitativer Forschung komplexe Zusammenhänge aufzuzeigen und allgemeine Muster am Einzelfall zu identifizieren. Fünf Jugendliche zwischen 20 und 30 Jahren stehen nach dieser Methode im Blickpunkt der Studie. Die Gender-Kategorie wurde in den Interviews explizit nicht thematisiert, damit das Gesagte nicht Konstruktionen reproduziert, die im Geschlechterkriterium schon verborgen liegen. Ausgangspunkt der Untersuchung war darum die Frage nach dem individuellen Umgang mit der jeweiligen Lieblingsmusik. Im Ergebnis aber identifizierte ich erstaunliche genderspezifische Verhaltensweisen, die gebunden sind an die für Mädchen und Jungen wohl wichtigste Frage bei ihrer Identitätsarbeit:³ Bin ich wie meine Mutter, oder bin ich anders?

1 Karl Adamek, *Singen als Lebenshilfe. Zu Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Plädoyer für eine ›Erneuerte Kultur des Singens‹*, Münster und New York 2003, S. 15.

2 Sabine Vogt, *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*, Kassel u. a. 2005.

3 Der Begriff ›Identitätsarbeit‹ bezeichnet die aktive und konfliktreiche Auseinandersetzung jedes Menschen mit Mustern der für seinen jeweiligen Lebensabschnitt unterschiedlich wahrgenommenen und auch unterschiedlich sich gestaltenden Umwelt. Das Individuum selektiert, interpretiert und verändert lebenslang Elemente seines gesellschaftlichen Realitätsbezugs wie etwa soziale Herkunft, Gruppenzugehörigkeit, Lebensstile, Ideologien, Wissenskompetenzen etc. Es entwickelt und verwirft lebenslang Identität(en).

I. Blumenkinder

Zwei Gesprächspartner – Falk und Trixi – möchte ich nun vorstellen. Falk war zum Zeitpunkt unseres Gesprächs, im Frühjahr 2002, fast 19 Jahre alt und Trixi 21. Beide »gehen« miteinander. Falk sieht aus wie die Reggae-Ikone Bob Marley, trägt Turnschuhe, weite T-Shirts und Jeans und wirkt ruhig und gelassen. Trixi hingegen spricht viel und bewegt sich schnell. Mit ihrer zierlichen Figur und ihren blonden Haaren sieht sie aus wie Britney Spears. Falk ist in einer Wohngemeinschaft groß geworden mit vielen Kindern und mit vielen Eltern, wie er sagt. Trixi hingegen ist ein Einzel- und Scheidungskind. Ihre Mutter konnte sich nur wenig um sie kümmern, weil sie Geld verdienen musste.

Falk und Trixi lassen sich zunächst als Sozialtypen musikalischen Verhaltens beschreiben ohne Anzeichen musikalischer Begabung und Kreativität. Denn gemessen an dem musiktheoretischen Grundlagenwissen, wie es die Musikpädagogik vermittelt, besitzen beide eine relativ geringe musikalische Bildung. Auch die Fähigkeit, ein konventionelles Musikinstrument zu spielen, beschränkt sich bei ihnen auf wenige Handgriffe. Nicht Werke der europäischen Musikgeschichte, sondern ihre Lieblingsmusiken sind die Katalysatoren ihres musikbezogenen Handelns. Zu Reggae, Blues und Jazz, die Falk besonders mag, und Soul, Rhythm'n'Blues und Funk, die Trixi favorisiert, kommt ein breites Spektrum an Popmusik, die in den Charts erfolgreich ist. Falk und Trixi verfügen über eine jahrelang gepflegte, umfangreiche Plattensammlung, die als Wissensspeicher und zugleich als Materialfundus dient für die Gestaltung von Räumen und Klängen. Dafür besitzen beide ein hoch ausgebildetes, auf die Lieblingsmusiken bezogenes Grundlagenwissen.

Was sie nicht haben, ist die Geduld, die Spielpraxis eines Musikinstruments so perfekt zu lernen, dass sie ausdrücken können, was sie bewegt. Gleichwohl besitzen beide eine Sammlung gewissermaßen innerer Musik, also ein reiches, an den Körper gebundenes Klangarchiv. Sie musizieren über die spielerische Nachahmung von Lebensrealität, die dem Aufbau musikalischer Fähigkeiten in der schrittweisen Aufeinanderfolge vom Hören, dem Bewegen in Verbindung mit Klängen und dem Erzeugen von Klängen über das Singen folgt.⁴ Das sei an zwei Beispielen verdeutlicht: an der Identitätsbildung anhand von Musikinstrumenten und an der parasozialen Interaktion mit Popstars.

II. Die Identitätsbildung anhand von Musikinstrumenten

Die Identitätsbildung von Jungen vollzieht sich im Unterschied zu Mädchen durch die Abgrenzung von der Mutter, d.h. über die Definition »Ich bin nicht wie meine Mutter«. Ihre Sozialisation in »männliche« Rollen wird wie bei Frauen kulturell geprägt und ebenso widersprüchlich erlebt. Falk stellt über Musik eine gewissermaßen matrilineare Verbindung her zu seiner Mutter und zum Bruder seiner Mutter. Beide förderten seinen Umgang mit Musik nachhaltig. Die direkte Verbindung zu seiner Mutter beschreibt er über das Singen.

4 Vgl. weiterführend Sabine Vogt, »»Ich höre immer viel Musik, die ich auch wirklich hören kann. Und nicht nur die, die ich viel hören kann.« Eine empirische Studie über Formen der musikalischen Selbstsozialisation«, in: *Diskussion Musikpädagogik* 23/3 (2004), S. 3–10 und 24/4 (2004), S. 60–61.

Es habe ihn sehr beeindruckt, nicht welche, sondern wie sie ihre Lieblingslieder sang. Das ermunterte Falk mitzusingen. Zu den Kinderliedern, an die er sich erinnert, gehören die Balladen der deutschen Schlagersängerin Alexandra mit ihrer resonanzreichen, tiefen und samtigen Bruststimme. Und er erinnert sich an die Popsongs von Cat Stevens, einem Sänger, der ebenfalls in den 1970er Jahren mit seiner hellen Bruststimme bekannt wurde. Auffällig ist die Geschlechterstereotypie von Stimmlage und Stimmklang. Falk mag volltönende, tiefe Frauenstimmen und sachte, hell samtene Männerstimmen, die er »durch Emotionen sehr stark wahrgenommen« hat, durch »so ein Gefühl, die Musik nimmt dich auf jeden Fall mit. Die Musik kann dich tragen halt«, ebenso wie die frühkindliche Liebesbeziehung zur Mutter.

Doch nicht nur diese Stimmcharaktere, die der scheinbar selbstverständlichen Zuordnung, Frauen hätten ausschließlich hohe und Männer tiefe Stimmlagen, eindeutig entgegenstehen,⁵ sondern auch Musikinstrumente beeindrucken Falk. Das Musizieren mit Instrumenten bringt Falk in den Zusammenhang mit seinem Onkel: »Der ist Autodidakt, der spielt alles. Er hat selber eine Band auch, das war mal Rock, das hat mir supergeil gefallen. Er singt auch sehr hoch, hat eine schöne weibliche Stimme.« Dieser Hinweis, Falks Onkel, der Bruder seiner Mutter, habe eine schöne »weibliche« Stimme, ist interessant. Falk sieht namentlich in hohen Stimmen und »männlichen« Rollen keinesfalls einen Widerspruch. Seine Rede von der »weiblichen« Stimme kann sich demnach auf Menschen verschiedenen Geschlechts beziehen – auf die Mutter, deren Bruder wie ebenso auf Cat Stevens –, doch grundverschiedene Bedeutungen haben. Denn für Jungen wie Falk ist die Stimme einer Frau kein Identitätssubjekt, sondern ein Liebesobjekt. Demzufolge prägte die mütterliche Stimme Falks emotionale Wahrnehmung von Musik. Über ihr Singen brachte sie ihm die Musik nahe. Doch erst ihr Bruder überführte Falks Liebe zur Musik in den Wunsch, mit Instrumenten zu musizieren, oder wie Falk meint, in das große Bedürfnis, das »superangenehme Gefühl« zu spüren, »wenn du irgendetwas berührst, was dann halt diesen Klang erzeugt.«

Gewichtiger noch als sein Wunsch, ein Musikinstrument zu spielen, ist die geschlechterrollenspezifische Stereotypie, die aus seiner Rede vom Onkel deutlich wird. Im Musikleben greift sie allenthalben, und zwar nicht allein historisch betrachtet, sondern auch heute noch, sei es auf der Bühne, in den Medien oder im Alltag der Menschen. Insbesondere Freia Hoffmann⁶ und Susan O'Neill⁷ sind diesen Stereotypen empirisch auf den Grund gegangen, indem sie Fragen stellten nach der Präferenz für Musikinstrumente und Musikarten im Zusammenhang mit Wahrnehmungs- und Denkmustern in Bezug auf »weibliche« und »unweibliche« Instrumente. In diesem Denken ist zum Beispiel die Blockflöte ein typisches Mädcheninstrument, dem implizit der Status eines »richtigen« Instruments abgesprochen

5 Rebecca Grotjahn: »Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien«. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess«, in: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik 1900–1930*, hrsg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 34–57.

6 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991.

7 Susan A. O'Neill, »Gender and Music«, in: *The Social Psychology of Music*, hrsg. von David J. Hargreaves und Adrian C. North, Oxford 1997, S. 46–63.

wird. Ganz so tut dies Falk, wenn er erzählt, ihn habe der Blockflötenunterricht »gar nicht angemacht«, weswegen er schon bald von der Blockflöte zu einem anderen Instrument gewechselt sei: »Ich fand Schlagzeug eine Zeit lang supertoll. Mein Onkel hatte mir ein Schlagzeug geschenkt.« Ohne Zweifel korrespondiert dieser Präferenzwechsel abermals mit dem Geschlechtsbezug. Als Pendant zur Blockflöte wird oft die Trommel gesehen, weil Jungen das Schlagzeugspielen scheinbar im Blut liegt und die Trommel als »Power-instrument« mit Männlichkeit assoziiert wird. Allerdings fügt Falk hinzu, ihm habe die nötige Geduld beim Üben, bis aus einem Musikinstrument annehmbare Klänge kämen, immer gefehlt. Ihm dauerte demzufolge das Lernen von Fähigkeiten zum Instrumentalspiel zu lang, weil in diesem Zeitraum zunächst die Reproduktion der Instrumentalspielpraxis im Mittelpunkt der Ausbildung steht, um dem Musikinstrument überhaupt musikalische Klänge zu entlocken.

Darum sind es nicht Schlagzeug, Bass oder Synthesizer, die er spielt. Ein ganz besonderes Instrument hat Falk mittlerweile für sich entdeckt: die Luftgitarre. Damit macht er, wie der Onkel, seine eigene Musik, und das sogar ohne jahrelanges Üben. Auf die Luftgitarre kam Falk beim Anblick der Gitarreros im Rock und Heavy Metal. Aber nicht, wie man meinen könnte, derlei »männliche« Helden des modernen Großstadtdalltags faszinieren Falk, und auch nicht der Geschlechtsbezug zu den angestregten Männerstimmen gerade im Heavy Metal. Sondern es ist die Auflösung der Bindung von Instrument und Geschlechterrolle und die Neubindung des Instruments an die Stimme, die für Falk »weiblich« ist. Deshalb identifiziert er sich mit der Geschlechterrolle des Onkels als Gitarristen, spielt zwar mit einem Metal-Instrument, aber nicht Heavy Metal, sondern »sehr gern was mit akustischen Instrumenten drin, vor allem Reggae in allen Variationen, manchmal schon richtige kommunikative Schunkelmusik.« Den intuitiven Bezug zum Wiegenlied setzt Falk aus gutem Grund. In auffallend vielen Kulturen sind Wiegenlieder an die Stimme der Mutter gebunden. Nach Alfred Tomatis⁸ – einem französischen Mediziner, der auf den Gebieten der Audiologie, der Phonologie und der Psychologie gearbeitet hat – beeinflusst das Lauschen auf die Klangqualität der mütterlichen Stimme schon im Mutterleib die Entwicklung des Kindes maßgeblich. Folgt man diesem Ansatz, überträgt Falk seine akustische Prägung durch die emotionalen Qualitäten der mütterlichen Stimme auf die Musikart Reggae. Reggae ist das Mittel, das, so Falk, »die Atmosphäre verstärken oder auch verändern« kann – ein Mittel also, das seiner Stimmung eine Stimme gibt. »Es ist zwar immer das gleiche Dip Dip Dip Dip. Aber es ist halt was, wo ich die Augen schließen kann und einfach zehn Stunden tanzen könnte, und ich merke es nicht, dass es zehn Stunden waren.«

Falks Neubindung von Stimme, Instrument und Geschlechterrolle ist keineswegs aus der Luft gegriffen. Sein Spiel hat nichts mit unbedachten Zuckungen der rechten Hand zu tun, sondern mit Fitness und Know-how⁹ darüber, wie er seinen Gefühlen durch das Spielen einer imaginären Gitarre eine Stimme geben kann. Synchron zur Musik, die er

8 Vgl. Alfred A. Tomatis, *Der Klang des Lebens. Vorgeburtliche Kommunikation – die Anfänge der seelischen Entwicklung*, Hamburg 1987.

9 Vgl. Ian West und Steve Gladdis, *How to Play Air Guitar. All the Greatest Moves from Your Guitar Heroes*, London 2002.

hört, ahmt er die Fingerhaltung unterschiedlicher Akkordgriffe in Haltung und Bewegung seiner Arme und Hände ausdrucksvoll nach. Und weil er leidenschaftlich gerne singt, sagt Falk, imitiert er auch Gitarrentöne mit seinem Gesang. Dabei könne er sich ganz fallen lassen und frei sein von allen Sorgen des Alltags: »Ob es eine Erinnerung ist, oder ob es einfach ein Wunschgedanke ist oder ein Gefühl. Du merkst einfach, du möchtest durch die Wohnung tanzen, möchtest fliegen, oder du hast das Gefühl, es befreit dich.« Seine Seele »fliegt«. Und er fühlt sich wohl wie ein Fisch im Wasser, wenn er meint, er habe dann das Gefühl, »du gehst in eine eigene Welt«. Dann kann er sein inneres Klangarchiv stimulieren und sich über Körperbewegungen und Singen nach außen mitteilen. Sein eigener Körper dient ihm dabei als Instrumentarium. Er zeigt die Komplementarität zwischen Musik und Geschlechterrollen, zwischen »weiblichen« Stimmen und »männlichen« Instrumenten. Falk erlebt seinen Körper als Klangkörper und auch als Resonanzkörper. In seiner Identität hat er sich zwar von seiner Mutter gelöst. Doch bringt seine Präsentation von Körper und Geschlecht ihn auf die Formel: »In der Musik bin ich bei meiner Mutter, deren »weibliche« Stimme mich trägt, und ich bin wie mein Onkel, der Musik macht.«

III. Die parasoziale Interaktion mit Popstars

Derlei Möglichkeiten des Changierens, der Nichteindeutigkeit und des Dazwischenstehens kennt man auch vom Image-Dribbling der Popkünstlerin Madonna. Madonna sprengt die Konstruktion der Geschlechterrollen auf, indem sie sich den »männlichen« Vorstellungen von »weiblichen« Rollen widersetzt. Die Spanne ihrer Selbstdarstellungen reicht von unfeminin bis unbeschreiblich weiblich.¹⁰ Das hat bereits in mehreren Teenager-Generationen folgenreiche Spuren hinterlassen, gerade weil Mädchen ihre Identität über die Feststellung bilden: Ich bin wie meine Mutter, und doch bin ich anders.

Davon erzählt Trixi, und zwar im Zusammenhang mit ihrer Kindheit, in der die Mutter als wesentliches Identitätsbild fehlte und der Vater nicht bekannt war. Nicht die Mutter, sondern die Jugendhilfe war für Trixi da. Ihre Erzieher erwarteten, dass sie still ist, den Mund hält, schweigt und schluckt. Sie lernte, auf andere zu hören, und verlernte fast, ihrer eigenen Stimme zu folgen. Doch sie weiß noch, dass sie eine Stimme hat. Deshalb geht es Trixi momentan um die Entdeckung ihrer Eigenheit – darum, wer sie ist, was ihr gefällt und was nicht, was sie sich wünscht, wonach sie sich sehnt und wie ihre Stimmungen klingen. Trainiert darauf, sich einzuschränken, auszuhalten und zu ertragen, findet sie als einzige Lösung den Rückzug in sich selbst. Sie erspürt ihren Bewegungsraum, konzentriert sich auf die Quellen ihrer Fantasie und auf die Probleme, die auf ihr lasten.

10 Vgl. Jane D. Brown und Laurie Schulze, »The Effects of Race, Gender, and Fandom on Audience Interpretations of Madonna's Music Videos«, in: *Journal of Communication* 40/2 (1990), S. 88–102; Susan McClary, »Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly«, in: dies., *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota und Oxford 1991, S. 148–166; *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, hrsg. von Cathy Schlichtenberg, San Francisco und Oxford 1993; Judith Klinger und Carina Schmiedtke-Rindt, »Fantome einer fremden Welt. Über subkulturellen Eigensinn«, in: *Freizeit in der Erlebnisgesellschaft. Amusement zwischen Selbstverwirklichung und Kommerz*, hrsg. von Hans A. Hartmann, Opladen 1996, S. 147–166.

Ein Musikinstrument zu spielen hat Trixi nicht gelernt, doch nicht wegen ihres Desinteresses am Musizieren, sondern wegen des fehlenden Bildungszugangs aufgrund ihres Herkunftsmilieus. Ähnlich sieht es mit der Popmusik aus. Denn Popmusik vermittelt, wie bei Falk zu sehen war, zwar eine Klangwelt von ›männlich‹ konnotierten Musikinstrumenten wie E-Gitarre, E-Bass, Keyboard, Synthesizer und Schlagzeug. Mit ihnen können sich Jungen über die ›männlichen‹ Musiker, die diese Instrumente spielen, leicht identifizieren. Für Mädchen hingegen sind die Musiker und ihre Instrumente nicht in erster Linie Vorbilder, sondern Liebesobjekte. Eine Identifikation gelingt Mädchen wie Trixi vielmehr über die ›weibliche‹ Stimme, den Songtext, die Choreographie und das Outfit einer Popsängerin, die ein Lied mit ihrem Körper und ihrem Image interpretiert.¹¹ Deshalb blieb Trixi in ihrer musikalischen Sozialisation mit Popmusikinstrumenten, die ›männlich‹ gedacht werden, benachteiligt.

Doch Trixi hat eine alternative Form zum Instrumentalspiel gefunden, und zwar über die Lieblingsmusik ihrer Mutter, die ein großer Madonna-Fan war und viele ihrer Schallplatten besaß. Aber im Gegensatz zu Falk, der sich über das gemeinsame Singen emotional an die Mutter gebunden hat, nutzt Trixi die Rollen von Madonna für ihre Identitätsarbeit. Für Trixi ist die Popfigur Madonna eine imaginierte Mutter und damit ein wichtiges Identitätsbild. Nicht die Mutter, sondern Madonnas Selbstpräsentationen über Songtexte und Choreographien, Kleidung, Frisuren und Make-up faszinieren sie. Sie holt sich die Figur Madonna aus dem medialen Rahmen der Songgeschichten in ihre Alltagswelt hinüber. In unserem Gespräch spricht Trixi von der Figur, als ob sie eine reale Person wäre. Diese Art der Personenwahrnehmung entspricht einer parasozialen Interaktion,¹² einer Kommunikationsform, die innerhalb von Trixis Alltagswelt geschieht, doch nicht unmittelbar, zweiseitig und Face-to-face – etwa mit der Mutter –, sondern mittelbar und einseitig, denn die Madonna-Figur verbleibt selbstredend in der Medienwelt. Madonna wird auf diese Weise zur Projektionsfläche, an der sich Trixis Interesse am eigenen Selbst reflektiert. Dabei überführt sie die ›weibliche‹ Stimme nicht wie Falk in den ›männlichen‹ Umgang mit Musikinstrumenten, sondern nimmt Madonnas Geschlechterrolle ein. Aus dieser Perspektive findet sie »die Entwicklung, die Madonna gemacht hat, von der Musik und auch von überhaupt allem unheimlich stark«, »weil es eine Frau ist«; »die Kirche fand das ja alles auch nicht toll. Deswegen fand ich das, glaube ich, auch ganz schick, weil es rebellisch war.« Und »es war eine starke Frau.«

Von Frausein, Rebellion gegen patriarchale Autoritäten und Stärke ist die Rede – das sind die Faktoren, die der Name Madonna für Trixi symbolisiert. Sie erzählt, dass sie sich manchmal zu Songs wie *La Isla Bonita* und *Like a Prayer* mit Zigeunerrock und großen Kreolen im Ohr verkleide und singe und tanze »mit irgendwelchen Bananen und Gurken« in der Hand anstelle eines Mikrofons. Das ist eine Mitteilung, die zunächst eher lustig

11 Vgl. Sabine Vogt, »Agnetha – eine Frauenfigur der schwedischen Popgruppe ABBA unter musiksoziologischer Betrachtung«, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 3), Herbolzheim 2002, S. 267–277.

12 Donald Horton und Richard Wohl, »Mass Communication and Para-social Interaction«, in: *Psychiatry* 19 (1956), S. 215–229.

klingt. Doch der Tanz ist in Trixis Erzählung keine bloße Bewegungsform. Trixis Wahrnehmung von Musik geschieht über das Tanzen. Sie nimmt durch das Tanzen das Popstar-Image an. Sie wird selbst zur Madonna. Und das geschieht folgendermaßen: »Ich kann keine Musik hören mit Stillsitzen.« Das findet sie »extrem stressig.« Spätestens »nach fünf oder zehn Minuten stehe ich auf und fange an, durchs Zimmer zu wippen. Fange an zu tanzen, dann fange ich an zu singen, und dann geht das auch zwei, drei Stunden so.« Trixi nimmt Musik also im Mitvollzug wahr: durch Mitsingen und »auf jeden Fall durch das Tanzen, weil sich die Emotionen dann äußern in Bewegungen.« Sie meint, weil sie selbst kein Instrument spielen kann, tanze sie »unheimlich gern. Dafür habe ich wahrscheinlich auch eine Begabung, mich zu bewegen.« Musik sei etwas, »womit ich den Kopf abschalten kann.« Über Musik könne sie »auch ganz extrem Spannungen« lösen. Wenn sie diesen Zustand erreicht habe, bewege sie sich nach Klängen – mal sanft oder mehr ruckartig –, weil »die Musik mit Bewegung«, also »Körper und Klang und das zusammen«, sie auch bewegen. Der Tanz gibt Trixi also die Möglichkeit, ungeachtet fehlender Kenntnisse zum Spielen eines Musikinstruments durch Körperbewegungen zu lernen und kreativ zu sein. Klaus-Ernst Behne¹³ vermutet in diesem der musikwissenschaftlichen Forschung bislang relativ unbekannten Bereich nicht nur einen neurologisch besonderen Status, sondern auch ein besonders innovatives Potenzial für musikalische Handlungen. Trixis Tanz kann in diesem Sinn als komplementäre Handlung zu Falks Luftgitarre verstanden werden.

Bemerkenswert in Trixis Rede ist ihre Ausrichtung auf das Mikrofon. Normalerweise verstärkt es bei einer Livedarbietung die Stimme. Das kann Trixis Bananenmikrofon natürlich nicht. Doch mit der Geste, die ein Mikrofon in der Hand andeutet, wird es Trixi möglich, Madonnas Choreographie etwa einer Femme fatale körperlich nachzuvollziehen und positiv für sich erlebbar zu machen.¹⁴ Trixi kann so zur Madonna-Stimme mitsingen und zum Songtext eigene Gedanken hinzufantasieren. Besonders durch den kinästhetischen Mitvollzug des Madonna-Gesangs über Kehlkopfbewegungen und Bewegungen der Atemmuskulatur gelingt es Trixi, Laut zu geben, Laute zu singen und somit laut auszusprechen, was sie sonst nicht sagen kann. Zumindest für den Moment des Tanzens mit sich selbst hat sie das Gefühl, sie verschaffe sich bei ihrer Umwelt Gehör. Mit dem gesungenen Songtext gibt sie ihren Gefühlen eine Sprache, hört sie sich selbst, kann sie selbst eine starke Frau, eine rebellische Zigeunerin, eine Madonna sein – eine Frau mit vielen Gesichtern. Deshalb wohl mochte Trixi meinen Vergleich mit dem Image des Teenageridols Britney Spears eingangs nicht hören. Nicht die nette, fröhliche Lolita, sondern die rebellische, vom Mann unabhängige Frau fasziniert Trixi. Beim Tanzen verlässt sie ihre mädchenhafte Alltagsrolle

13 Klaus-Ernst Behne, »Zur Psychologie der (freien) Improvisation« (1992), in: ders., *Gebört. Gedacht. Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik* (= ConBrio Fachbuch 2), Regensburg 1994, S. 113–130.

14 Bereits 1985 und 1993 hat die den Cultural-Studies-Ansätzen nahestehende Angela McRobbie in ihren Studien über Geschlechterasymmetrien und familienpolitische Probleme die privaten Aspekte und sozialen Dimensionen des Tanzens für Mädchen am Schnittpunkt von Kulturindustrie und Alltagswelt untersucht. Vgl. dies., »Tanz und Phantasie«, in: *Neues zur Jugendfrage*, hrsg. von Rolf Lindner und Hans-Hermann Wiebe, Frankfurt a. M. 1985, S. 126–138 sowie dies., »Shut Up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity«, in: *Cultural Studies* 7/3 (1993), S. 406–426.

einer Britney Spears. Wenn schon nicht im Alltag, dann immerhin beim Tanzen hört Trixi in sich hinein, lässt von sich sehen und mit Madonnas Stimme auch von sich hören. Sie ist die Sängerin. Beim Tanzen findet sie sich selbst, wie sie auch im Alltag gern sein würde: »Dann bist du ja auch ganz du selbst.« Indem sie aber den sich selbst verleugnenden Mechanismus von Schweigen und Stillehalten durchbricht, bricht sie auch mit dem, was in unserer Gesellschaft als »weibliches« Verhalten akzeptiert wird. Denn lautstarke Mädchen werden in die Schublade gelegt, ab-artig zu sein, nicht artig und nicht »weiblich«. So bringt sie die Präsentation von Körper und Geschlecht auf die Formel: »In der Musik bin ich bei meiner Mutter, aber ich bin wie Madonna, eine »männlich« starke Frau, die Musik macht.«

IV. Nicht der Ton allein macht die Musik

Falk und Trixi scheinen mitunter über das Allerbanalste zu staunen. Doch aus ihren Personenperspektiven betrachtet wird deutlich, dass beide eine Vorstellung von Musik haben, in welcher der Terminus »Musik« für nicht mehr, aber auch nicht weniger steht als für eine Selbstverständlichkeit im Alltagshandeln. Seine empirische Relevanz, die mit persönlichen Motiven und Bedeutungen aufgeladen ist, kann man nur im Gebrauchszusammenhang verstehen. Falk und Trixi definieren folglich das für wahr Genommene – den Wert, den sie für sich aus der Musik ziehen –, benutzen keinen vereinheitlichenden Allgemeinbegriff der Musik, sondern beziehen sich auf die Bedingungsgefüge, in denen verschiedene Musikstile für sie Bedeutungen transportieren. Ihre Bestimmung von Musik fasst das spannungsvolle Mit- und Gegeneinander des Klangflusses als soziale Realität. Musik ist für beide Anfang und Ergebnis sozialer Prozesse. Und sie erleben diese Bewegungen und Spannungen durch den Körper vermittelt. Ihr Körper ist das Medium, zugleich Klang- und Resonanzkörper, schafft freilich nicht in erster Linie Laute, sondern »frei flutende innere Musik«¹⁵ als menschlichen Ausdruck. Ihr Umgang mit Musik ist demnach Musiktherapie im eigentlichen, nicht im pathologischen Sinn. Falk und Trixi erleben Musik nicht als neuzeitliche Kunst des Tons allein, sondern als das Ensemble von Dichtung, Melodie, Spiel und Tanz, welches das Klanglich-Auditive besonders in der körperlichen Erfahrung zugänglich macht und das die alten Griechen unter dem Begriff der Musiké verstanden.¹⁶

Falk und Trixi zeigen in ihrem Umgang mit Musik ein komplexes Wissen über Geschlechterrollen. Sie unterscheiden »männliche« und »weibliche« Muster an deren Unvereinbarkeit. Sie identifizieren sich über den Klangcharakter der »weiblichen« Stimme mit Personen und über Geschlechterrollen mit klingenden Gestaltungsmitteln. Ihre Präferenz für ein Musikinstrument und ein musikalisches Genre spiegelt also stereotype Vorstellun-

15 Klaus-Ernst Behne, »Singen und Würfeln – Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse« (1993), in: ders., *Gehört. Gedacht. Gesehen*, S. 87–111, hier: S. 99.

16 Vgl. zu diesem Begriff Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt 1996, S. 4f.; Christian Kaden, »Was ist Musik? Begriffsgeschichtliche Beobachtungen, Ketzerien, Paraphrasen«, in: *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie*, hrsg. von Hanns-Werner Heister (= Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag), Hamburg 1993, S. 11–24, hier: S. 21f., sowie ders., Art. »Musik«, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2002, S. 256–275.

gen, was zu Jungen und Mädchen ›passt‹. Das Gender-Kriterium macht diesen Akt der Zuschreibung kenntlich. Doch bei ihrer musikalischen Selbstsozialisation, die letztlich auch Auswirkungen auf Falks und Trixis Paarbeziehung hat, modifizieren sie die geschlechterrollentypischen Muster in ihren Teilmengen: Beide gleichen sich an, werden sich ähnlich, und zwar über ihre inneren Klangbilder, über das, von dem sie meinen, dass es zu ihnen passt: der ›weibliche‹ Klangcharakter zum Jungen und die ›unweibliche‹ Geschlechterrolle zum Mädchen.

Doch mittlerweile ist die Geschichte weitergegangen: Falk hat die matrilineare Richtung in seiner Sozialisation verlassen. Zu seiner Mutter und ihrem Bruder hält er heute kaum noch Kontakt, stattdessen zu seinem leiblichen Vater. Der arbeitet im sozialen Bereich, genauso wie mittlerweile auch Trixi, und zwar als Sozialarbeiterin für schwer erziehbare Mädchen. Falk hingegen will »was mit der Kunst machen«. Damit befinden sich beide in ihrer Biographie auf dem Konstruktionsweg gesellschaftlich anerkannter Geschlechterunterschiede: der gestaltende Junge, für den Werkzeuge zur natürlichen Verlängerung seines Körpers herbeigeredet werden, und das hilfsbereite Mädchen, dem das soziale Leben und die Beziehungen zu und zwischen anderen die Welt bedeuten.

Rebecca Grotjahn (Köln)

Singstimme und Geschlechtergeschichte

An der Stimme erkennt man das Geschlecht. Klangfarbe und Umfang der Stimme werden gemeinhin als sekundäre Geschlechtsmerkmale betrachtet. Nicht nur der Klang der Sprechstimme, sondern auch der der ausgebildeten Singstimme scheinen von den physiologischen Voraussetzungen bestimmt zu sein: Frauen singen hoch, Männer tief.

Die in dem hier dokumentierten Vortrag präsentierte Tonaufnahme von »Che farò senza Euridice« stellt diese Auffassung gleich mehrfach in Frage. Zu hören ist eine Altstimme, die eine Männerrolle verkörpert. Dies ist freilich in einer Zeit, in der Countertenor-Stars wie Pilze aus dem Boden schießen, keine Sensation mehr. Mussten Sänger wie Alfred Deller oder Paul Esswood noch mit peinlich berührten Zuhörern rechnen, die es merkwürdig fanden, dass jemand, der aussieht wie ein Mann, doch wie eine Frau singe, so hat man sich heute daran gewöhnt, dass die ursprünglich für Kastraten komponierten Männerpartien aus Opern des 18. Jahrhunderts von Countertenören – bzw. Altisten und Sopranisten – dargeboten werden. Mehr noch: Eine solche Besetzung wird heute geradezu erwartet, räumt sie doch einen anderen Irritationsfaktor aus, der von der früher üblichen Besetzung mit einer weiblichen Altistin ausging: die Nichtübereinstimmung des Geschlechts von Darsteller(in) und Bühnenfigur. Die Ausführung etwa des Gluckschen Orfeo durch eine Frau wird heute allenfalls als Notlösung akzeptiert – und dies nicht nur, weil die Körperformen auch bei

geschickter Kostümierung das Geschlecht der Darstellerin verraten. Vielmehr ist *common sense*, dass weibliche Altstimmen sich auch hinsichtlich ihres Klangcharakters von denen männlicher Altisten unterscheiden und aufgrund anders gelagerter Registerbrüche nicht das ›Instrument‹ seien, für das die Komponisten des 18. Jahrhundert ihre Partien geschrieben hätten.¹ Zumindest in Kreisen der ›historisch informierten‹ Aufführungspraxis besteht weitgehende Einigkeit darüber, dass die Stimmen von Countertenören eindeutig als männliche identifizierbar seien. – Ein klarer Stimmklang, kräftige Tiefe, deutlicher Bruch zwischen Kopf- und Bruststimme, dosiert eingesetztes Vibrato – diese Merkmale gelten heute als typisch für den männlichen Alt, im Unterschied zum weiblichen, der die Kopfstimme bis an die untere Grenze des Stimmumfangs führe und so eine eher schwache Tiefe habe. Alle diese ›männlichen‹ Stimmeigenschaften kennzeichnen auch die im Tonbeispiel zu hörende Stimme, die im privaten ›Experiment‹ von mehreren kompetenten Hörerinnen und Hörern denn auch für die eines Countertenors gehalten wurde. Indessen handelt es sich um Sigrid Onégín, eine der bedeutendsten Altistinnen ihrer Generation und zur Zeit der Aufnahme, 1928, auf dem Zenit ihres Ruhmes.²

An der Stimme erkennt man das Geschlecht – es gibt viele Beispiele, die diese Aussage in Frage stellen: Popmusikerinnen und Popmusiker wie Anastacia oder Michael Jackson, japanische Uragoe-Sänger oder bulgarische Sängerinnen-Ensembles. Auch die sogenannte ›westliche Kunstmusik‹ kennt Epochen, in der das Geschlecht der Stimme nicht immer eindeutig identifizierbar war; oder anders ausgedrückt: in der Klangfarbe und Umfang der menschlichen Stimme nicht als Zeichen des Geschlechts dienten. Bekanntlich war es in der Oper des 18. Jahrhunderts üblich, Männerrollen mit hohen Stimmen zu besetzen – Glucks Orfeo ist nur ein Beispiel von vielen. Und keineswegs war es so, dass männliche Helden stets von Kastraten und weibliche Figuren – Königinnen, Prinzessinnen, Zauberinnen – stets von Frauensopranen gesungen wurden. Ebenso gut konnte es umgekehrt sein, und nicht selten kam es vor, dass ein und dieselbe Opernrolle in verschiedenen Aufführungen einmal von einer männlichen und ein andermal von einer weiblichen Stimme ausgeführt wurde. Die Stimme symbolisierte den Status einer Figur und ihr Alter, aber allenfalls

1 So meint etwa Jürgen Schläder, die Praxis, die Partie des Orpheus mit einer (weiblichen) Altstimme zu besetzen, verdecke »die dramatisch-künstlerischen Intentionen, die der Komponist mit dieser Rolle verfolgte« (S. 31) – eine Auffassung, die sich aus einer schlüssigen Interpretationsanalyse der Arie »Che farò senza Euridice« ergibt, dabei jedoch erkennt, dass die »makellose« und »in allen Registern nahezu optimal ausgeglichene Stimme« (S. 38f.) ein modernes Ideal ist und keineswegs eine notwendige Eigenschaft der weiblichen Altstimme (Jürgen Schläder, »Mann oder Frau – stimmliche Charakteristika der Orpheus-Rolle in Chr. W. Glucks *Orpheus und Eurydike*«, in: *Oper und Werktreue. Fünf Vorträge*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart u. a. 1994, S. 31–50). Wie sich das Ideal des weiblichen Altsingens im Laufe der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts veränderte – gerade im Hinblick auf die Behandlung der Register –, stellt Thomas Synofzik dar: »*Draußen am Wall von Sevilla* – Gesangstechnik und Interpretation im geschichtlichen Wandel am Beispiel von Aufnahmen der Seguidilla aus Bizets *Carmen*«, in: *Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton*, hrsg. von Thomas Synofzik und Susanne Rode-Breymann (= BzRM 164), Kassel 2003, S. 35–41 und CD-Beilage.

2 CD Victor 6803: Sigrid Onégín, Unbekanntes Orchester, Dirigent: Rosario Bourdon, 1928 (Gluck, *Orfeo ed Euridice*: »Che farò senza Euridice?«). Neuveröffentlichung auf CD Mono 89027: *Lebendige Vergangenheit. Sigrid Onégín (1889–1943)*.

in dritter Linie das Geschlecht. Das wird besonders gut an dem Umstand erkennbar, dass Ammen oft von Tenören verkörpert wurden.³

Die Vorstellungen, die sich historische Gesellschaften über die Unterschiede der Geschlechter machten, hat die Nutzung der Singstimme mit geprägt.⁴ Was heute wie ein zuweilen frivoles Spiel mit Geschlechterrollen anmutet, war in einer Zeit, in der man Geschlechterdifferenzen nicht als das zentrale Kriterium für die Ordnung der menschlichen Gesellschaft ansah, nicht die spektakuläre Normabweichung, als die es heute erscheint. Für das bis ins 18. Jahrhundert geltende Paradigma des Geschlechterdiskurses hat der amerikanische Historiker Thomas Laqueur den Begriff *one-sex model* geprägt: Zwischen den Geschlechtern wird kein Gegensatz, sondern ein nur gradueller Unterschied angenommen, und die Differenzen werden nicht aus der Biologie begründet, sondern philosophisch oder theologisch.⁵ Kastraten waren in diesem Menschenbild keine groteske Monstrosität, sondern eine Art Übergangszustand.⁶ Die Geschichte des Singens im 19. und 20. Jahrhundert verläuft parallel zu dem Paradigmenwechsel der Geschlechtergeschichte, der mit Karin Hausen als »Polarisierung der Geschlechtscharaktere« bezeichnet wird.⁷ Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert werden Frauen und Männer nicht länger als nur unterschiedlich definiert, sondern als gegensätzlich und dabei einander ergänzend. Dies betrifft nicht nur Anatomie und das Sexualverhalten; vielmehr werden bekanntlich aus biologischen Unterschieden auch psychische Eigenschaften abgeleitet. In den Lehrschriften zur Gesangspädagogik wird diese Entwicklung widergespiegelt. Sind die Unterschiede von Frauen- und Männerstimmen in Quellen aus der Zeit vor 1800 im Grunde kein Thema, so wird in späteren Texten routinemäßig die Klassifikation der Singstimme abgehandelt, die stets von der Einteilung in zwei Geschlechter ausgeht. Die Umfänge von weiblichen und männlichen Stimmengattungen werden als symmetrische Ordnung dargestellt: als zweimal zwei oder zweimal drei Stimmen, wobei Sopran und Tenor, Mezzosopran und Bariton, Alt und Bass in der Regel jeweils im Oktavabstand zu liegen kommen – ein System, das keineswegs die empirische Realität abbildet, heute jedoch so verbreitet und vertraut ist, dass sein Konstruktionscharakter kaum mehr auffällt.

Im modernen System der Stimmgattungen gibt es einen Bereich, den sämtliche Stimmengattungen nutzen, vom Bass bis zum Sopran: ungefähr zwischen dem *a* und *a'*. Diese »Schnittmenge« wird vor allem seit dem späten 19. Jahrhundert zum Gegenstand besonderer

3 Vgl. hierzu Rodolfo Celletti, *Voce di tenore*, Mailand 1989, S. 30–38.

4 Vgl. zum Folgenden ausführlich Rebecca Grotjahn, »Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien: Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess«, in: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, hrsg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 34–57.

5 Thomas Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Aus dem Englischen von H. Jochen Bussmann, Frankfurt a.M. u.a. 1992 (amerikanische Erstausgabe unter dem Titel *Making Sex*, Cambridge, MA 1990).

6 Vgl. Paul Münch, »Monstra humani generis. Kastraten in der Kritik der Aufklärung«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 20 (2000), S. 63–82.

7 Karin Hausen, »Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

Bemühungen der Gesangspädagogik, die – so meine These – darauf zielen, den Klang von Männer- und Frauenstimmen unterschiedlich zu machen. Sie betreffen in erster Linie den Tenor und den Alt. Tenöre benutzten im klassischen Belcanto selbstverständlich ein leichtes Stimmregister für die hohen Töne. Ob man hier von Falsett sprechen kann oder nicht, darüber ist sich die historische Gesangsforschung nicht einig;⁸ fest steht jedoch, dass der Klang dieses Registers nicht deutlich mit dem von Frauenstimmen kontrastiert. Seit dem späten 19. Jahrhundert wird diese Art zu singen zunehmend tabuisiert – und zwar mit genderbezogenen Argumenten: Der ›kopfige‹ Klang wirke allzu weich, feminin, ›weibisch‹. Stattdessen kultivierte man – ausgehend von der Pariser Opéra und dem Tenor Gilbert-Louis Duprez – die Benutzung des schweren Registers bis an die obere Grenze des Stimmumfangs, wodurch erst das berühmte ›hohe c‹ zum gesangstechnischen Problem – und zum Mythos – wurde. Umgekehrt verlief die Entwicklung im Altfach. Was die Männerstimmen unbedingt tun sollten, wurde den Altistinnen untersagt: das Brustregister in den Bereich oberhalb des eingestrichenen c oder d hinaufzuführen. Gesangsschülerinnen lernten, dies sei nicht nur hässlich, sondern auch gefährlich für die Stimme. Wer historische Tonaufnahmen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zur Kenntnis nimmt, ist frappiert davon, wie gründlich und schnell vergessen wurde, dass Generationen von Sängerinnen die Bruststimme in der eingestrichenen Oktave als vokales Ausdrucksmittel erfolgreich und ohne die immer wieder beschworenen Stimmschäden eingesetzt hatten – nicht nur im Bereich der Unterhaltungsmusik, sondern auch in der Oper und im Liedgesang. Ein Beispiel hierfür ist Sigrid Onégin, die sich allerdings zu Lebzeiten bisweilen Kritik an ihren ›brustigen Mannstönen‹ gefallen lassen musste. Das deutet darauf hin, dass ihre Karriere in die Zeit eines Wandels fiel – eines Wandels in der Gesangsästhetik, aber wohl auch eines Wandels in den Vorstellungen vom Menschen als Frau und Mann.

Janina Klassen (Freiburg)

Helden, Krieger, Amazonen

Aspekte der Stimmen- und Geschlechterkonstruktion im 16. und 17. Jahrhundert

Carlo Pallavicinos Oper *L'amazzone corsara ovvero L'Alvilda regina de' goti*, 1686 in Venedig herausgebracht, bietet eine spannende Variante des im 17. Jahrhundert überaus beliebten Amazonen-Themas. Der Korsarenkönig Alfo verspricht der gefangenen Amazonenkönigin Alvilda Amnestie, wenn sie ihn heirate. Empört lehnt sie ab. Erst durch eine List kann Alfo

⁸ Vgl. Marco Beghelli, »Il ›do di petto‹. Dissacrazione di un mito«, in: *Il saggiatore musicale* 3 (1996), S. 105–149.

sie gewinnen. Er macht ihre Dienerin Irene zur Herrin. Diesen Standestausch empfindet Alvilda noch unerträglicher als die Aussicht auf ein Leben an der Seite ihres Eroberers. Anders als in vielen ähnlichen Plots überzeugt der Held nicht allein aus Liebe, sondern es siegt das ältere Motiv der gesellschaftlichen Rangordnung, in die das Paar sich einfindet. Wie in der zeitgenössischen italienischen Oper üblich, sind für alle Protagonisten hohe Stimmlagen vorgesehen. Zwar sind Rang und Geschlecht gewöhnlich an der Kleidung und ihrem Habitus zu erkennen. Doch borgen Masken und Kostüme dem unsichtbaren Körper eine sichtbare Oberfläche, die nicht mit dem dahinterstehenden Menschen identisch sein muss. Durch das gleiche Stimmregister der Helden, Krieger, Amazonen und Königinnen, die von Sängerinnen, Sängern und Kastraten gespielt werden können, wird die bühnenhafte Camouflage auf die klangliche Ebene ausgedehnt. Das Beispiel dient mir als Einstieg in Fragen zum Verhältnis von Körper und Stimme, Sexus- und Gendertransgression, zur Attraktion des Amazonenstoffes und zum Hochtonideal in der artifiziellen Musik. Dabei verfolge ich kulturhistorische und -anthropologische sowie genderorientierte Aspekte und greife methodisch Überlegungen des New Historicism auf. Folgende Annahmen haben die Beschäftigung mit den Fragen geleitet: Obwohl bereits viel darüber geschrieben ist, bleiben die Gründe für die Ursprünge und die Etablierung des Kastratengesangs unklar. Hier existiert eine tabuisierte Schattenseite des humanistischen Renaissance-Ideals der ›Selbstbildung‹ (*self-fashioning*¹). Medizinische Versuche an Kindern gehören dazu. Womöglich entsprechen Gesangskastraten einer Konstruktion, die die theologisch-spirituellen beziehungsweise literarischen Entwürfe hybrider, aus Mensch und Mythologie gemischter Epheben als drittes Geschlecht ›live‹ präsentieren. Die Brutalität der Konstruktion wird durch die Engelsrhetorik erfolgreich verdrängt.

Körper und Stimme

Der reale Körper der Darstellerinnen und Darsteller soll(te) auf der Bühne des 17. Jahrhunderts lediglich als Vehikel dienen. Er bleibt hinter der Verkleidung weitgehend unsichtbar. Kostüme und Maske erlauben hier viel Spielraum zwischen Travestie und Illusion, zwischen Gender und Sexus. Im Schutz der Maskierung kann gesagt werden, was die Maske vorgibt – oder auch das Gegenteil. Hinter der Maske ist wieder eine Maske. Zum Paradoxon des höfischen, von Neid, Intrigen und Rivalitäten bestimmten Lebens gehört, dass man nur einer Maske trauen kann, weil sie eine Maske ist. Auf der Bühne wie im Leben steht im 17. Jahrhundert die Repräsentation von Affekten und ihre Funktion nach außen im Vordergrund, nicht die Wahrheit oder Wahrhaftigkeit der Inhalte. Die klassische Regel der *vraisemblance* gilt für die Oper ohnehin nicht. Äußerlich ähneln sich Darsteller und Publikum. Schminke, Perücken, Korsette, Aufpolsterungen zum Kaschieren und Idealisieren des zufällig erhaltenen eigenen natürlichen Körpers nutzen Höflinge und wohlhabende Bürger beiderlei Geschlechts auch im Alltag zur Selbstinszenie-

1 Vgl. Stephen Greenblatt, »Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare (Einleitung)«, in: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, hrsg. von Moritz Baßler, Tübingen u. a. 2001, S. 35–47. Ich danke Susanne Rupp für anregende Diskussionen.

rung.² Diese Kommunikationsstrukturen sind sozio-kulturell definiert. Das gilt für die Sprache ebenso wie für Gesten, Handlungen und Affektäußerungen.

Autoren und Komponisten transportieren diese Strukturen höfischer Selbstinszenierung in die Bühnenhandlung. Ihre Kunst ist die Kunst der Verhüllung des Realen. Zwischen den Masken liegt der Spielraum für das Rollen- und weitere fiktive Handlungs-, aber auch für das Autoren-Ich. Hier öffnen sich Möglichkeiten, durch das karnevaleske *cross-dressing* Bühnenfiguren als hybride Geschlechtsidentitäten zu konstruieren, wie sie in der antiken Mythologie vorkommen, und damit die Plots zu gestalten. Amazonen und Hermaphroditen gehören mit ihren männlich-weiblichen Anteilen ebenso dazu wie die zwischen Kind und Frau angesiedelten Nymphen oder die ephebischen Jünglinge an der Schwelle zum Mann, Mensch-Tier-anteilige Faune, der doppelgeschlechtliche Eros oder die zahlreichen Erscheinungsformen des Jupiter/Zeus. Künstler sollen sich weit genug in die Rollen einfinden, um die vorgeschriebenen Affekte wirkungsvoll zu erregen. Anders als im höfischen Alltag müssen auf der Bühne die Affekte indessen sofort erkennbar sein, um wirken zu können.³ Gleichzeitig gilt es, Abstand und Kontrolle zur Bühnenfigur zu bewahren. Othello soll Desdemona schließlich nicht wirklich ermorden, sondern die Illusion überzeugend herstellen. Private Gefühle der Künstler, die – auch wenn der König selber gern auf der Bühne tanzt – gewöhnlich aus einer nicht-privilegierten Schicht stammen, sind nicht gefragt. Die Maskerade intendiert eine Trennung des Spiels vom Darsteller-Ich. Bühnenfiguren entfalten diesbezüglich ihre eigenen Realitäten. Kastraten nehmen den klanglichen Aspekt ihrer Rolle allerdings mit in den Alltag. Im Unterschied zum Brechtschen V-Effekt, durch den eine kritische Reflexion ausgelöst werden soll, hat die Distanz hier eine andere Funktion. Sängerrinnen und Sänger leihen den Bühnenfiguren bloß Körper und Stimme zur Repräsentation einer vorgegebenen symbolischen Ordnung, die die Bühnenhandlung spiegelt. Durch das für alle Titelrollen geltende hohe Stimmregister werden Geschlechter-Camouflage und -Transgressionen in der Oper auch auf die klangliche Ebene ausgedehnt. Die Spielmöglichkeiten haben sich also unendlich erweitert. Dabei ist die Illusion von Sopran-Feldherren oder von travestierten Königinnen und Fürsten (sowohl im Libretto als auch bei der Bühnenpräsentation) durchaus publikumsorientiert. Sie gelingt deshalb, weil die Zuschauer die inszenierte Maskerade durchschauen. Das Wissen um die Täuschung löst die Bewunderung dafür aus, wie gut sie in der Kunst gemacht ist.⁴

Nun behält die Stimme immer ein Stück individueller, sinnlicher Realität, selbst wenn sie symbolischen Charakter hat wie bei der Darstellung von Herrscherpersonen und in diesem Sinne ein Eigenleben führt. Ihre Emotionalität kommt aus dem nicht auflösbaren Rest von Körperlichkeit. Hier steckt die Quelle für den sinnlichen Genuss, für die wirkungsvolle Erotisierung. Die Stimme tatsächlich vom Körper zu trennen, zu erweitern,

2 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, 2 Bde., Tübingen 1999, Bd. 1, S. 187ff.; Fischer-Lichte arbeitet die Forschungen zur höfischen Selbstrepräsentation von Norbert Elias ein.

3 Eine Auswahl der von Franciscus Lang 1727 zusammengestellten Liste affektiver Bühnengesten findet sich bei Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, Bd. 1, S. 245f.

4 Vgl. Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*, Frankfurt a.M. 2004, S. 63.

zu verfremden oder synthetisch herzustellen,⁵ wird erst mit der Schallaufzeichnung und -wiedergabe im 20. Jahrhundert möglich, durch die Singen und Hören des Gesangs zeitlich entkoppelt werden können. Trotz eines Anteils technischer Verzerrung bleibt auch in den Schallaufzeichnungen noch das Charakteristische einer Stimme erhalten, das durch die partikuläre Physiognomie ebenso wie durch die jeweilige Schulung und die individuellen performativen Gestaltungsmöglichkeiten hervorgerufen wird. Über ihre kunstvoll trainierten Stimmen gelingt es den einzelnen Virtuosen, sich gegeneinander als Künstler zu profilieren. Zwischen dem Starkult der Kastraten um 1700 und der nahezu hysterischen Begeisterung des Publikums besteht bekanntlich eine Wechselwirkung. Nur im Zeichen dieser »Fetischisierung« (McClary)⁶ lässt sich der überaus befremdliche Jubelruf »Evviva il coltello!« nicht zynisch verstehen.

Im Gegensatz zum Körper sind die Möglichkeiten, eine Stimme zu maskieren, im 17. Jahrhundert sehr begrenzt. Das hohe Register für die einer anderen Realität entspringenden Bühnen-Helden aus der Mythologie können Kastraten nicht ablegen wie Neros Sandalen. Darin liegt ein entscheidender Unterschied zu allen anderen phantastischen »cross-over«-Komponenten barocker Oper. Ihr hybrider Status als Sopranisten bleibt den Kastraten auch außerhalb der Bühne. Die Trennung von Darstellerfigur und Ich gilt zwar in der Oper, paradoxerweise aber nicht in ihrem Leben. Was auf der Bühne als Gloriole strahlt, stigmatisiert im Alltag. Nur sehr selten (und nicht einmal bei Farinelli) dürfte es, trotz üppiger privater Selbststilisierung, gelungen sein, den Nimbus des mythischen Fabelwesens tatsächlich in den Alltag hinüberzuretten und wenigstens ersatzweise auch auszuleben. Hier zählen nicht die (im alltäglichen Umgang leicht befremdliche) Qualität der hohen Stimme oder die verfeinerte Lebensart des *effeminato*, sondern der Verlust der Zeugungsfähigkeit, allen erotischen Heldentaten zum Trotz, die ihnen im 18. Jahrhundert angedichtet werden. Nur sehr sublim äußert der zu diesem Zeitpunkt weltberühmte Farinelli in einem privaten Brief seine einsame Verletztheit, nicht so zu sein wie die anderen, die in der Hochzeitsnacht tun, was alle machen, »nur der, der Ihnen schreibt, kennt solch ähnlich dunkle und angenehme Nächte nicht.«⁷ Selbst wenn ein Frauenverächter wie Arthur Schopenhauer Kastratenstimmen noch im 19. Jahrhundert hochjubelt,⁸ so ändert das nichts an der Tatsache, dass mit der Herausbildung eines neuen kulturellen Schemas im 18. Jahrhundert, durch das sich auf medizinisch-anthropologischer Basis die Differenz männlich/weiblich als Grundlage psychophysischer und sozialer Ordnung festigt,⁹ die Kastraten ihren ohnehin labilen Lebensraum verloren haben.

5 Vgl. zur Konstruktion des Gesangs in dem Film *Farinelli* Corinna Herr, »Farinelli – die Wiederentdeckung der Kastratenstimme«, in: *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter*, hrsg. von Alexandra Karentzos, Birgit Käufer und Katharina Sykora, Marburg 2002, S. 55–67, hier: S. 62.

6 Susan McClary, »Fetisch Stimme. Professionelle Sänger im Italien der Frühen Neuzeit«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 199–214.

7 Farinelli an den Conte Pepoli, 1739, zitiert nach Patrick Barbier, »Über die Männlichkeit der Kastraten«, in: *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Martin Dinges, Göttingen 1998, S. 147.

8 Vgl. Herr, »Farinelli«, S. 61.

Amazonen

Amazonen sind bereits in der Antike ein Mythos und werden schon dort mit allerlei literarischen Fantasien und Projektionen versehen.¹⁰ Ihre prähellenischen Kulte bringt man mit kämpfenden Priesterinnen in Verbindung, die matriarchalische Gesellschaften anführen. Im 16. und frühen 17. Jahrhundert spielen Amazonen eine zweifache Rolle, einmal im Zusammenhang mit der Selbstkonstitution von Herrscherinnen, zum anderen als Projektionsfläche, um (wenigstens literarisch) die starken Frauen und die ihnen gegenüber stehenden ›weichen‹ Helden zu bannen. Amazonen gelangen sowohl im Zuge der Antikenrezeption als auch durch die Entdeckung neuer Ethnien in den Überseeländern in Mode. Anders als die archaischen Reiterinnen und ihre militärische Macht und Herrschaft zeigen die Bilder im 16. Jahrhundert indessen deutliche Spuren einer christlichen Überformung. Das Motiv der Tapferkeit wird hier verschränkt mit einem neuen Keuschheitsideal. Damit treten die zeitgenössischen Amazonen eher in die Nachfolge kämpferischer Jungfrauen, deren Vorbild (angelehnt an die Jungfrau Maria) spätantike Märtyrerinnen sind und die mehr Jeanne-d'Arc-hafte Züge tragen, wie Judith Bösch anschaulich darlegt. »Weibliche Travestie und der Griff zum Schwert« scheinen nur dann gerechtfertigt, »wenn sie im Zeichen des christlichen Glaubens stehen«.¹¹ Literarische und ikonographische Amazonenentwürfe stammen allerdings (mit wenigen Ausnahmen) von Männern. Das heißt, die hier dargestellten Frauen bilden Idealfiguren ab, die Männer sich ausdenken beziehungsweise im Auftrag oder in Andienung prominenter Mäzeninnen nach deren Vorgaben ausführen, wie etwa Edmund Spenser in *The Faerie Queene* für Elizabeth I. von England.¹² Abgesehen vom erotischen Reiz der meist ›griechisch‹ entkleideten Frauen fällt bei den literarisch projizierten Amazonen auf, dass hinter der Fassade einer tapferen Kämpferin am Ende doch ein weiches Herz siegt. Dieser Aspekt fließt auch in die späteren Opernlibretti unverhohlen mit ein. Die Gegenüberstellung von tapferen, harten, kompromisslosen Königinnen und liebesfähigen Helden mit weicheren Zügen imaginiert eine verkehrte Ordnung, die spätestens im Finale auf die (männlichen) Füße gestellt wird, indem die Amazonen sozusagen domestiziert ihren Eroberern in die Arme sinken – oder sterben, wie Clorinda.

Im lebensgeschichtlichen Kontext des 16. Jahrhunderts erfüllt der auf der Opernbühne bis zum Klamauk trivialisierte Amazonenmythos eine direkte Funktion bei der Selbstbildung von Herrscherinnen. Die hochrangigen weiblichen Führungsfiguren stellen Dynastien insofern vor besondere Probleme, als sich hier zwei unterschiedliche Ordnungen kreuzen, nämlich einmal die Geschlechter- und zum anderen die Ständehierarchie. Herr-

9 Vgl. Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*, München 1996.

10 Vgl. Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek 142001, bes. S. 322f. Die Anthropologin Jeannine Davis-Kimball forscht nach genetischen Spuren der Amazonen in der heutigen Mongolei, vgl. <http://www.zdfexpedition.zdf.de/amazonen> 6.6.2004.

11 Judith Bösch, *Schwert und Feder. Autorin, Regentin und Amazone als Figuren hybrider Geschlechtsidentität im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Wien 2004, S. 153.

12 Vgl. Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997, S. 112ff.

scherpersönlichkeiten brauchen Tugenden wie Mut, Kraft, Gerechtigkeit und Dominanz, um ihr Land regieren zu können. Diese Eigenschaften sind traditionell männlich konnotiert. Umgekehrt ist nicht wünschenswert, dass die weibliche Identität verloren geht und die feineren Tugenden wie Güte, Sanftheit, Anmut oder Nächstenliebe gänzlich wegfallen. Der allegorische Rückgriff auf mythische Amazonen ermöglicht eine Selbststilisierung als hybride Herrscherinnenfiguren, die die unterschiedlichen Anteile beider Geschlechter in einem dritten, überhöhten Status vereinen. Ihre männlichen Anteile sichern, dass diese Frauen tatsächlich über Herrscherqualitäten verfügen, während die weiblichen Anteile zum Vorbild für die Verfeinerung der Lebensart am Hof stehen. Aufgrund des hierarchisch höheren ständischen Ordo sind die weiblichen Tugenden in diesem Fall nicht direkt abwertbar. Daher setzt der der Fürstin von Urbino gewidmete *Hofmann* des Baldassare Castiglione das *effeminato*-Ideal paradigmatisch um, denn »der erste Zweck des Höflings besteht [...] darin, dem Fürsten gefällig zu sein«.¹³ Der Hofmann ist eingespannt in vertikale und horizontale Kommunikationsachsen, die seinen Handlungsspielraum definieren. Seine Abgrenzung davon erfolgt indirekt, indem er seinerseits die Distanz zur Hofdame unterstreicht und auf dieser Ebene das Verweiblichungsmuster kritisiert, literarisch geschickt verteilt auf die fiktiven Gesprächspartner. Die »omini effeminati«, heißt es da, seien so verächtlich wie schamlose Frauen (»donna lascive senza vergogna«).¹⁴ Überzeugend zeigt Judith Bösch, in welche Krisensituation die Hofmänner durch die politisch bedingte Umkehr der Geschlechterhierarchie geraten und welche Selbstschutzstrategien sie verfolgen.¹⁵ Das stimmt nachdenklich angesichts der positiven Aufwertung des *effeminato*-Ideals in der derzeitigen Kastratendiskussion.¹⁶ Im *Hofmann* tauchen nämlich mehr oder weniger explizit mit der Kritik am *effeminato* genau die Motive auf, die später stereotyp gegen die Oper, die Kastraten und die Sinnlichkeit des Gesangs angeführt werden: der Verdacht von Verweiblichung und moralischer Zweifelhaftheit. Gleichwohl folgt aus dieser Krise des männlichen Selbstbildes eine Aufweichung von Geschlechtergrenzen in Diskursen des 17. Jahrhunderts. Dabei gelten nach wie vor parallel unterschiedliche Konzepte, nämlich einmal das neuplatonische *one-sex model*, in dem die Geschlechterdifferenz akzidentiell ist gegenüber der essentiellen Gemeinschaft »Mensch«, und die aristotelische Defizienz-Theorie, in der Frauen Männern nachgeordnet sind.¹⁷ Um die eigene Machtposition zu untermauern, verknüpft Elizabeth I. im Zuge ihrer Selbsterhöhung die Antikenallegorie einer mythischen Amazonenkönigin, die sie literarisch spiegelt, mit der politisch-theologischen Zwei-Körper-Lehre, der juristischen Seite der Monarchie. Danach konstituieren zwei Seinsweisen die

13 Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden*, S. 117.

14 Zitiert nach Bösch, *Schwert und Feder*, S. 161.

15 Vgl. grundlegend zur Interpretation Peter Burke, *Die Geschehnisse des »Hofmann«*. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996.

16 Stellvertretend für andere Roger Freitas, »The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato«, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (2003), S. 196–249. Ich danke Thomas Seedorf sehr herzlich für seine Unterstützung.

17 Eine zeitgenössische Darstellung von 1630 des kugelförmigen mythischen »Gesamtmenschen«, in dem Frau und Mann als einheitliches Wesen vereint waren, wie in Platons *Symposion* geschildert, ist abgedruckt bei Schabert, *Englische Literaturgeschichte*, S. 122.

Herrscherperson, nämlich einmal der Mensch mit seinem irdischen Körper und zum zweiten der unsterbliche politische Körper, ein vollkommenes und unverletzliches »corpus mysticum« des Königtums, ein »character angelicus«. Dieser mystisch-politische Körper ist »den Engeln gleich unsterblich«.¹⁸

Hochstimmenideal und »Kinderdesign«

Manches deutet darauf hin, dass die Praxis der Kinderkastration nicht allein dem virtuellen Hochstimmenideal gilt, das die Gesangskastraten im 17. Jahrhundert auf der Bühne verkörpern. Für ein Hochstimmenideal lassen sich in vielen Kulturen Belege finden. In der christlichen Mythologie singen Engel unaufhörlich den Lobpreis Gottes mit überirdischen hohen Stimmen, die menschlichen Ohren ebenso unzugänglich sind wie die Sphärenharmonie. Michel Poizat leitet aus dem Engelssturz und der Verräumlichung hoch-tief/Himmel-Hölle die Präferenz eines himmlischen Hochtöneideals ab. Dagegen stellt Jacques Lacan, in der Nachfolge von Sigmund Freud, mehr die sirenenhafte Verführung und Sinnenlust in den Vordergrund, durch die, nach Susan McClary, die Stimme bereits Ende des 16. Jahrhunderts zum Fetisch und zur Ware wurde.¹⁹ Im Laufe der artifiziellen Musikgeschichte werden diverse Mythen und Selbstmystifizierungen verwendet, um die Faszination des Hochtöneideals und das Phänomen der Kastraten zu erklären. Grundlage dieser Erzählungen sind unterschiedliche akustische und tonphysikalische Eigenschaften. Neben der messbaren Beobachtung, dass die Textverständlichkeit bei steigender Frequenz ab- und die Verselbständigung der Stimme zunimmt, zählt auch die Immaterialität der Schallwellen dazu. Hildegard von Bingen trifft vor dem Hintergrund der geheimnisvollen Unsichtbarkeit von Klang die Definition: »Das Wort bezeichnet den Leib, die Melodie aber den Geist und die Harmonie die Gottheit«. Erst durch die melodische »Umarmung« werden die (liturgischen) Worte zu heiligen Texten.²⁰ Stimme gilt in diesen Vorstellungen als das »Andere« des Logos. Die hohe Stimme entfernt sich von der Wort-Kontrolle. Extasen und Glossolalien gehören ebenso dazu wie die virtuos gespielten Register der kunstvoll geschulten Sängerinnen und Sänger. Auf der anderen Seite stehen die Entmaterialisierung und die Attraktion engelhafter Reinheit und Unschuld.

Die Reinheit und Unschuld von Kindern erhalten zu wollen, vermutet Hans Georg Nicklaus als Grund für die vermehrten Kastrationen im 16. Jahrhundert und unterstellt

18 Zu den Grundlagen dieser Vorstellungen s. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart 1992, bes. S. 208ff. Zu den Königinnen der frühen Neuzeit s. Rachel Weil, »Der königliche Leib, sein Geschlecht und die Konstruktion der Monarchie«, in: *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, hrsg. von Regina Schulte, Frankfurt a.M. u. a. 2002, S. 99–111.

19 Vgl. Michel Poizat, »Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuss«, S. 215–232; Mladen Dolar, »Das Objekt Stimme«, S. 233–256, beide rezipieren Lacan; Susan McClary, »Fetisch Stimme. Professionelle Sänger im Italien der Frühen Neuzeit«, S. 199–214, alle in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002.

20 Hildegard von Bingen, *Scivias – Wisse die Wege*, übers. und hrsg. von Walburga Storch OSB, Freiburg, Basel, Wien 1992, S. 609. Gemeint ist Musik im Sinne von Offenbarung, vgl. zum einstimmigen Kultgesang auch Karl-Heinz Göttert, *Geschichte der Stimme*, München 1998, S. 174ff.

diesem »Kinderdesign« ein »genuin pädagogisches Begehren«²¹. Gestützt wird seine These durch die von Philippe Ariès nachgezeichneten Erziehungs-Debatten in Bezug auf die Konstitution kindlicher Unschuld.²² Beide betonen die Sorgfalt, die im 16. und 17. Jahrhundert auf die Ausbildung von Kindern verwendet wird, auch wenn Ariès eine sozial deutlich andere Gruppe als Nicklaus beschreibt. Die Diskurse korrespondieren mit dem von Stephen Greenblatt herausgearbeiteten Renaissance-Ideal von »der Bildung menschlicher Identität als eines manipulierbaren, kunstreichen Vorganges«,²³ zu der auch Castigliones Erziehungsschrift vom *Hofmann* beiträgt. Identitätsbildung findet indessen nur innerhalb der festen ständischen Ordnung statt. Nicht die bei allen Menschen vorhandenen »natürlichen« Anlagen (Temperamente, Mischung der Körpersäfte), sondern die Anpassung an die soziale Ordnung des eigenen Standes bildet den Rahmen dafür. Wer außerhalb existiert, dem gegenüber brauchen »keine Verhaltensregeln eingehalten [zu] werden«.²⁴

Findel- und Waisenkinder, die in den frühen neapolitanischen Konservatorien karitativ betreut werden, haben keinen Schutz durch Geburt und Stand, und sie könnten für medizinisch-pädagogische Experimente missbraucht worden sein. Nach der galenischen Lehre sind Jungen wie Mädchen bis zum siebten Lebensjahr geschlechtsneutral, nämlich beide feucht und heiß, erst danach beginnen sie zu differieren. Soll also der Zustand der Kindlichkeit erhalten bleiben, muss der Eingriff zwischen dem siebten und zehnten Lebensjahr erfolgen. Im Hinblick auf die Körpergröße ist das Experiment misslungen. Doch hat sich die hohe, ausbildungsfähige Stimme erhalten, und es scheint, dass diese Begleiterscheinung sehr schnell zum Hauptmotiv der Kinderkastration umgeschlagen ist. Gebraucht werden die »Engels«-Stimmen in den Kirchen des 16. Jahrhunderts allerdings nicht als Stellvertreter himmlischer Musik – das übernimmt die Harmonik in reinen Intervallen –, sondern als Ersatz für Frauen.²⁵ Die neue Oper bedient sich hingegen ganz anderer Mythen. Die hier auf die Bühne gebrachten Helden sind illusionäre Hybridgestalten der antiken Mythologie, wie Orpheus, der zwischen Mensch und Gott steht und der die im Zuge der neuen Naturwissenschaften zerborstenen Sphären, deren Proportionen die Grundlage der artifiziellen Musik bilden, wenigstens in der Kunst wieder versöhnt. Sein Gesang soll – wie der aller mythischen und historisch mystifizierten Bühnenhéroen – außerhalb unserer Realität angesiedelt sein. Kastraten verkörpern ihn im realen Leben.

Tabuzonen

Die kulturhistorischen Umstände der Entstehung des Kastratengesangs in der artifiziellen Musik sind immer noch unklar. Daran ändert auch der derzeitige »Hype« des Kastraten-themas wenig. Vielmehr sind wir gerade dabei, uns neue phantastische Vorstellungen über

21 Hans Georg Nicklaus, »Pflanzen, Wunderkinder und Kastraten. Über einige Zusammenhänge von Ästhetik und Pädagogik«, in: *Klang und Wahrnehmung. Komponist – Interpret – Hörer*, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz u. a. 2001, S. 83–97, hier: S. 89f.

22 Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit* (1978), München ¹¹1994, S. 175ff.

23 Greenblatt, »Selbstbildung«, S. 36.

24 Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden*, S. 46.

25 Vgl. John Potter, *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*, Cambridge 1998, S. 31ff.

die exotischen Stimmwunder zurechtzulegen und mit wissenschaftlichem Make-up aufzuwerten.²⁶ Das singuläre Klangbeispiel Moreschis ändert nichts an der Tatsache, dass die Faszination des Kastratengesangs nur literarisch, als Erzählung, überliefert ist, die neben der musikalischen) vor allem eine historisch textkritische Analyse erfordert. Die über Jahrhunderte in Hinterzimmern praktizierten klandestinen Operationen finden unter ähnlich fragwürdigen Umständen statt wie illegale Abtreibungen durch »Engelmacherinnen«. Im krassen Gegensatz zur vergoldenden Himmelsrhetorik haben die Kinderkastrationen nicht den geringsten Schimmer einer kultischen Würde oder eines Übergangsrituals wie etwa öffentliche Beschneidungen, die im 16. und 17. Jahrhundert als Kinderfeste (vor der Erstkommunion) gefeiert wurden,²⁷ oder wie die Pracht inszenierter Kastrationsriten in außer-europäischen Kulturen.

Das Tabu gilt der Schattenseite der Renaissance, die sich als aggressiver Humanismus zeigt, in dem der Mensch davon überzeugt ist, alles herstellen zu können. Corinna Herr verfolgt diese Spur im Hinblick auf den hermetischen Diskurs.²⁸ Ein weiteres Tabu betrifft die Sexualitätsdiskurse. Zwar stimme ich Silke Leopolds Kritik an der Konzentration auf Kastratensex zu.²⁹ Doch sollte der Anteil des forschenden Voyeurismus bei der wissenschaftlichen Rezeption durchaus thematisiert werden. Mich überzeugt der Hinweis von McClary und Barbier nicht, dass wir Forscher im 20. Jahrhundert, elektrisiert durch Freud, der Kastration einen zu großen traumatischen Stellenwert einräumten. Immerhin fällt auf, wie gründlich auch die geschwätzigen unter den illustren Musici des 18. Jahrhunderts über den wichtigsten Einschnitt in ihr Leben schweigen.³⁰ Auch wenn »arme Leute« und selbst privilegierte Eltern freiwillig ihre Kinder verstümmeln lassen, damit sie Superstars werden, so handelt es sich trotzdem um eine Verzweiflungstat, die vielleicht damals nicht geächtet, aber auch nicht widerspruchsfrei akzeptiert, sondern bloß in manchen Teilen der Gesellschaft stillschweigend toleriert worden ist.³¹

Einzelne Stichproben zeigen, wie unsicher aus heutiger Sicht die historische Situation eingeschätzt werden kann. Dem drastischen Sexualstrafrecht dieses Zeitraums³² stehen kaum kaschierte, abenteuerliche Sexualpraktiken gegenüber. In Cavallis Oper *Calisto* gelingt

26 Vgl. dagegen die differenzierte Darstellung bei Sergio Durante, »Theorie und Praxis der Gesangsschulen zur Zeit Händels. Bemerkungen zu Tosis ›Opinioni de'cantori antichi e moderni‹«, in: *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 1988, S. 59–72.

27 Vgl. Ariès, *Geschichte der Kindheit*, S. 181.

28 Vgl. Herr, »Farinelli«, S. 56 passim.

29 Vgl. Silke Leopold, »›No Sex but Pitch‹. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet«, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit Alter Musik*, hrsg. von Hanns-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart u. a. 2000, S. 219–230.

30 Vgl. Barbier, der auch über Hänseleien und Herabsetzungen von Kastraten im Alltag berichtet, »Über die Männlichkeit der Kastraten«, S. 136ff.

31 Die teils vehemente Opposition dagegen, auch unter den Opernenthusiasten des 18. Jahrhunderts, ist hinlänglich bekannt. Vgl. stellvertretend für andere Barbier, »Über die Männlichkeit der Kastraten«, S. 142ff.; siehe auch die Hinweise zur wirtschaftlichen Situation in Italien bei John Rosetti, Art. »Castrato«, in: *NGroveD2*, Bd. 5, London u. a. 2001, S. 267.

32 Vgl. Isabel v. Hull, *Sexuality, State, and Civil Society in Germany 1700–1815*, Ithaca u. a. 1996; Franz X.

Jupiter die Eroberung der Nymphe bekanntlich durch den Trick, sich in die Gestalt Dianas zu verwandeln, mit der hübschen Variante, dass der ohnehin hoch singende Gott in dieser Szene eine Frauenstimme simulieren muss. Zur selben Zeit lebt der französische Abbé François-Timoléon de Choisy diese Geschichte tatsächlich aus. Choisy, ein im Umfeld des Kardinal Mazarin agierender bekannter Kleriker und Transvestit, der nicht nur privat, sondern bisweilen sogar öffentlich in Frauenkleidern und geschminkt auftrat, missbraucht ein junges Mädchen, das auf seine weibliche Maskerade hereingefallen ist, und brüstet sich noch 1696 in seinen Memoiren mit der Behauptung, die Schreie und Tränen in Lustseufzer verwandelt zu haben.³³

Thomas Seedorf (Freiburg)

Vom Tenorhelden zum Heldentenor

Richard Wagner und das Ideal eines neuen Sängertypus

Schon mit seinen ersten musikdramatischen Werken ging Richard Wagner ein Risiko ein, das lebenslang ein Problem für ihn bleiben sollte: Weder *Die Feen* noch *Das Liebesverbot* waren Auftragswerke, die für ein bestimmtes Theater und im Hinblick auf spezifische Aufführungsbedingungen hin konzipiert worden sind. Entgegen den Gepflogenheiten seiner Zeit betrachtete der junge Wagner die dichterisch-kompositorische Ausarbeitung von Werken als unbedingt vorrangig gegenüber ihrer theaterpraktischen Realisierung, eine Haltung, die sein Schaffen bis zum *Parsifal* prägte. Die Folgen sind bekannt: *Die Feen* gelangten zu Lebzeiten Wagners gar nicht auf die Bühne, *Das Liebesverbot* nur mit großer Mühe und ohne Aussicht auf eine Verankerung im Repertoire.¹ Dass Wagner mit *Rienzi* einer breiteren Öffentlichkeit als Dichterkomponist bekannt wurde, verdankt sich dem Zusammentreffen günstiger Umstände: zunächst der Bereitschaft der Dresdner Hofoper, das auf-

Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, München 2002, bes. Kap. 2, sowie die einschlägigen Schriften von Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1977, 1986, 1989.
 33 Vgl. Bösch, *Schwert und Feder*, S. 173f.

1 *Die Feen* erlebten ihre postume Uraufführung erst 1888 am Münchner Nationaltheater, *Das Liebesverbot* verschwand nach nur einer Aufführung (1836 am Stadttheater in Magdeburg) wieder von der Bühne; zu den Problemen, mit denen Wagner sich hinsichtlich der Sängerbesetzung bei den Vorbereitungen zu den Uraufführungen von *Tristan und Isolde* und *Der Ring des Nibelungen* konfrontiert sah, vgl. Thomas Seedorf, »Deklamation« und »Gesangswohlhlaut« – Richard Wagner und der »deutsche Bel Canto«, in: »Mit mehr Bewußtsein zu spielen«. *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hrsg. von Christa Jost (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 4), Tutzing 2006, S. 181–206.

wändige Werk überhaupt anzunehmen, dann vor allem aber der Besetzung der Titelpartie mit dem zum Dresdner Ensemble gehörigen Tenor Joseph Tichatschek, der die Rolle des Volkstribunen Rienzi mit großem Enthusiasmus verkörperte, mit ihr überaus erfolgreich an verschiedenen Theatern gastierte und dadurch wesentlich zur Verbreitung der Oper beitrug.

In einem Brief an Tichatschek versuchte Wagner dem Sänger zu vermitteln, was die Titelrolle des *Rienzi* von anderen Tenorpartien unterscheidet:

Der *Rienzi*, den ich mir dachte u. zu zeichnen mich bemühte, sollte im vollem Sinne des Wortes Held sein, – ein hochbegeisterter Schwärmer, der wie ein blitzender Lichtstrahl unter einem tiefgesunkenen, entarteten Volke erschien, welches zu erleuchten u. emporzuheben er sich berufen hielt. Es ist historisch, daß Rienzi zur Zeit als er sein großes Unternehmen ausführte ein junger Mann von ungefähr 28 Jahren war; dieses – sowie meine besondere Ansicht von dem so manichfaltigen Charakter der Tenorstimme, hat mich bewogen, diese Partie für Tenor zu schreiben, indem ich aus dem Kreis der gewöhnlichen Meinung, als ob die Tenorstimme ausschließlich nur dem Charakter der Liebhaber entspreche, heraustrat.²

Zwei Aspekte sind hier angesprochen, die für Wagners Verständnis auch seiner künftigen Tenorpartien von zentraler Bedeutung sind: der Begriff des Helden – im vollen Sinne des Wortes – und seine Assoziation mit einem spezifischen Stimmfach. Beide Aspekte möchte ich zunächst einzeln betrachten, um später auf ihre Verknüpfung eingehen zu können.

*

Auf die Frage, was eigentlich ein Held sei, muss es mehrere Antworten geben: Held ist – zum einen – »die hervorragende, durch Tapferkeit, Mut, und andere Eigenschaften, die sich vor allem in lebensbedrohenden Situationen bewährt haben, ausgezeichnete Persönlichkeit.«³ Urbilder der in diesem Sinne verstandenen Helden sind die Heroen der griechisch-römischen Epik, zu deren Charakteristika neben herausragenden körperlichen und charakterlichen Eigenschaften eine ›Schuld‹ gehört, ein Makel oder Fehler, der letztlich zum Untergang des Helden führt. Aus romantheoretischer Sicht ist ein Held – zum anderen – »die Hauptperson eines literarischen Werkes, auf die das Erzählte oder Dargestellte bezogen oder hingeordnet ist oder aus deren Perspektive etwas erzählt oder dargestellt wird.«⁴ Beide Bedeutungsschichten können sich berühren, müssen es aber nicht: Achilles etwa ist sowohl Held im Sinne einer herausragenden mutigen Persönlichkeit wie auch eine der Hauptfiguren im Erzählzusammenhang der *Ilias*. Ulrich hingegen ist zwar der Held von Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, ein Held etwa im Sinne

2 Brief Wagners an Tichatschek vom 6. oder 7.9.1841, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 1: *Briefe der Jahre 1830–1842*, Leipzig 1967, S. 507.

3 Herbert Kolb, »Der Name des ›Helden‹. Betrachtungen zur Geltung und Geschichte eines Wortes«, in: *Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung. Festschrift für Fritz Tschirch zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Karl-Heinz Schirmer und Bernhard Sowinski, Köln u. a. 1972, S. 384; vgl. auch Volker Neuhaus und Markus Wallenborn, Art. »Held«, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart u. a. 2003, S. 233–240.

4 Kolb, »Der Name des ›Helden‹«, S. 384.

Achilles' ist er jedoch gerade aufgrund des Fehlens herausragender Eigenschaften nicht. Beide Bedeutungen des Helden finden sich auch bei Wagner. So berichtet Wagner in seiner Schrift *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* von den alten Helden, die mit »herrlichem Kriegsgefölge« durch Griechenland zogen,⁵ an anderer Stelle spricht er vom »Helden« seiner Novellette *Ein Ende in Paris*.⁶

Das Spektrum dessen, was der Begriff des Helden für Wagner in sich barg, ist mit diesen beiden Bestimmungen aber noch bei weitem nicht abgedeckt. Simon Williams unterscheidet in seinem Buch *Wagner and the Romantic Hero* drei verschiedene Arten von Helden, die alle, wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten mit unterschiedlichem Gewicht, für Wagners Heldenbegriff von Bedeutung waren.⁷ Da ist zunächst der »romantische Held«, als dessen Prototyp Byrons Childe Harold galt – ein einsamer Wanderer, der sich außerhalb der Gesellschaft bewegt und vor allem durch drei Eigenschaften auszeichnet: eine tiefe Naturverbundenheit, die Tendenz, auf die Zumutungen der Welt eher emotional als rational zu reagieren, und die Überzeugung, dass die Welt ohnehin nur von einem subjektiven Standpunkt aus verstanden werden kann.⁸ Arindal in den *Feen* zeigt ebenso Züge dieses Heldenotypus wie Tannhäuser.

Dem »romantischen Helden« steht der »epische Held« zur Seite. Seine herausragenden Eigenschaften sind seine überlegene körperliche Kraft, sein Mut und sein Streben, allen anderen überlegen zu sein. Der epische Held, so Williams, definiert sich nicht über sein Denken, sondern über sein Handeln. Er ist ein außergewöhnlicher Mensch von oft göttlichem Ursprung – Kriterien, die auf Achilles ebenso zutreffen wie auf Siegmund.⁹

In Anlehnung an Thomas Carlyle führt Williams als dritten Typus schließlich noch den »messianischen Helden« an.¹⁰ Carlyles Buch *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, 1840 in England erschienen, 1853 ins Deutsche übersetzt und in einer Vielzahl von Auflagen und Ausgaben weit verbreitet, gehört zu den zentralen Schriften des 19. Jahrhunderts. Für Carlyle waren so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Luther und Mohammed, Dante und Goethe oder Cromwell und Napoleon die legitimen Nachfolger der epischen Helden der Antike und des Mittelalters, neue Helden, die ihre Zeit geprägt und Geschichte gemacht haben. In Carlyles Geschichtsbild wechselten Epochen, die von geschichtsmächtigen Helden ihre Signatur erhielten, ab mit solchen, in denen es an Helden fehlte. Das 18. Jahrhundert galt ihm als eine solch heldenlose Zeit. Für das 19. Jahrhundert, sein eigenes Säkulum, wünschte er sich neue Helden, messianische Anführer, deren Herkunft und soziale Stellung ohne Bedeutung war. Was sie miteinander verband, war vor allem das Geschlecht: Als messianische Helden kamen für Carlyle nur Männer in Frage. Rienzi ist Wagners erste Heldenfigur mit messianischen Zügen, Lohengrin, Siegfried und Parsifal sind, auf je ganz eigene Weise, seine Nachfolger.

5 Richard Wagner, *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 2, Leipzig o.J. [1911], S. 150.

6 Brief Wagners an Theodor Winkler vom 1.6.1841, in: Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 494.

7 Simon Williams, *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge 2004.

8 Vgl. ebd., S. 11–13.

9 Vgl. ebd., S. 13–16.

10 Vgl. ebd., S. 16–19.

Carlyles Heldenbegriff wurde von vielen Zeitgenossen geteilt, auch von denen, die, wie Wagner, seine Hauptschrift gar nicht oder noch nicht gelesen hatten.¹¹ Der Berliner Schuldirektor Theodor Dielitz etwa nannte sein erstmals 1850 erschienenes, überaus erfolgreiches Buch über bedeutende Persönlichkeiten der jüngeren Geschichte *Helden der Neuzeit*¹². Dem selben Denken ist auch der folgende Passus aus Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* aus dem Jahr 1849 verpflichtet, in der Beethoven als Entdeckerheros einer Neuen Welt der Musik figuriert:

Hat Kolumbus uns aber gelehrt den Ozean zu beschiffen und so alle Kontinente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtig nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, – zum Menschen überhaupt geworden, so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte, die neuen ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft verbindet; und dieser Held ist kein anderer als – Beethoven.¹³

Einen besonders prominenten Platz nimmt der Begriff des Helden aber in Wagners Operndichtungen ein. Rienzi wird mehrfach vom Volk als »Befreier, Retter, Hoher Held!« gefeiert, und Venus lässt Tannhäuser, der sich ihrem Einfluss entziehen will, wissen: »Nur Helden öffnet sich mein Reich!« Im Gegensatz zu diesen Werken, in denen der Begriff Held nur gelegentlich begegnet, trifft man in den Musikdramen seit *Lohengrin* sehr häufig auf ihn. »Heil dem Helden von Brabant« oder »du gottgesandter Held« wird Lohengrin zugerufen, Elsa nennt ihn »Mein Held, mein Retter« und auch der König spricht ihn mit »Mein Held« an. In keinem anderen Werk ist – erwartungsgemäß – so oft die Rede von Helden wie im *Ring des Nibelungen*, doch auch Tristan wird beständig als Held apostrophiert, und selbst Gestalten wie der an seiner Wunde leidende Amfortas oder der greise Titirel in *Parsifal* werden als Helden bezeichnet. Eine Ausnahme unter den auf *Lohengrin* folgenden Werken bilden lediglich *Die Meistersinger von Nürnberg*, die ohne Helden auskommen.¹⁴

*

11 Wagner lernte Carlyles Buch erst 1871 kennen; vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 1: 1869–1872, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München ³1988, S. 360ff. und passim; zu Carlyles epochaler Bedeutung für die Prägung des Heldenbegriffs im 19. Jahrhundert vgl. auch Ute Frevert, »Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert«, in: *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, hrsg. von Richard van Dülmen, Wien u. a. 1998, S. 323–344.

12 Theodor Dielitz, *Helden der Neuzeit. Erzählungen aus der neueren Geschichte für die reifere Jugend*, Berlin 1850. Zu den »Helden der Neuzeit« zählen für Dielitz u. a. Christoph Columbus, Martin Luther, Kaiser Karl V., König Gustav Adolf von Schweden, Kardinal Richelieu, Peter der Große, James Cook, Friedrich der Große sowie George Washington. Anders als Carlyle gesteht Dielitz auch einigen Frauen Heldenstatus zu, so Elisabeth I. von England und der Zarin Katharina II.

13 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 3, S. 85f.

14 Im zweiten Aufzug spricht Eva Walther von Stolzing allerdings einmal – irrtümlich – als »Held des Preises« an.

Um nun Wagners eingangs zitierten Brief an Tichatschek und den Begriff des Helden, den er dort exponiert, mit all seinen historischen Bezügen und Konnotationen einschätzen zu können, bedarf es noch einer weiteren – letzten – Verständigung über den Begriff des Helden.

In der Bühnensprache des 19. Jahrhunderts bezeichnete man an deutschen Theatern den bestbezahlten Hauptdarsteller eines Ensembles als Helden – und sein weibliches Pendant als Heldin.¹⁵ Theater, die sich ein größeres Ensemble leisten konnten, verfügten oft über einen Schauspieler für sogenannte Erste-Helden-Partien und einen weiteren für junge Helden und Liebhaber. Sehr oft fiel das Fach des Helden aber mit dem des Liebhabers zusammen. Erst seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts vollzog sich an den deutschen Bühnen nach und nach eine Trennung von Schauspiel- und Opernpersonal, aber noch um und nach 1850 war es durchaus üblich, dass Schauspieler auch in der Oper eingesetzt wurden und Sänger im Schauspiel auftraten. Das Prinzip der sogenannten Rollenfächer, das sich im Schauspiel herausgebildet hatte, wurde – mit den notwendigen Modifikationen – auf die Oper übertragen.¹⁶ Der erste Tenor eines Opernensembles war traditionsgemäß Held und Liebhaber, und für ihn galt, was auch für den Bereich des Schauspiels festzustellen ist, dass nämlich »der ›jugendliche Held‹ vom ›Liebhaber‹ kaum zu trennen ist, daß sein Heldenthum aus seiner Liebhabereigenschaft entspringt. Stürmische Leidenschaft ist der Hauptzug seines Charakters.«¹⁷ Ein Heldentenor war dementsprechend zunächst einmal der erste Tenor eines Ensembles, der in Analogie zum Schauspiel die Parteien der Helden und Liebhaber übernahm. Wie noch zu zeigen ist, wurde erst durch Wagner aus diesem Rollenfach ein spezifisches Stimmfach.

*

In Wagners Brief an Tichatschek lässt sich ein Wandel des Heldenbegriffs beobachten, der für die Umbruchsituation um die Jahrhundertmitte bezeichnend ist. Rienzi solle, so Wagner, »im vollen Sinne des Wortes Held sein«, d.h. ein Held, dessen Heldenthum sich nicht in erotischer Aktivität erschöpft, sondern sich in öffentlichen Taten offenbart, der also, mit anderen Worten, viele der hier vorgestellten Aspekte des Heldentums in sich vereint.

Ein solcher Held musste sich musikalisch, und das heißt vor allem sängerisch anders äußern als ein Liebhaber. In Tichatschek fand Wagner einen Sänger, der den von ihm intendierten heldischen Charakter der Partie in wohl idealer Weise stimmlich realisieren konnte. »Tichatschek's Stimme«, so heißt es in einem zeitgenössischen Bericht, »ist eine jener seltenen von echtem männlichem Tenorklange, umfangreich nach Höhe und Tiefe, so daß in dieser Rücksicht alle ersten Parteien von ihm gesungen werden können. [...] Dabei ist Stimme und Vortrag unverwüstlich gesund und nirgend wird das Krankhafte oder weibisch Schmachthafte bemerkt, das so oft die Tenorsänger widerwärtig macht.«¹⁸

15 Vgl. Hans Doerry, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Diss. Erlangen 1925 (Druckfassung des Ersten Teils: Berlin 1926), S. 39ff.

16 Vgl. Bernd Göpfert, *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1848*, Wiesbaden 1977.

17 Doerry, *Rollenfach*, S. 41.

18 Al. Sincerus (d.i. Siegmund Schmieder), *Das Dresdner Hoftheater und seine gegenwärtigen Mitglieder. Historisch-kritische Aphorismen für Kunstfreunde und Künstler*, Zerbst 1852, S. 200f.; zu Tichatschek vgl. auch Henry F. Chorley, *Modern German Music*, Bd. 1, London 1854, Reprint New York 1973, S. 299; Ein-

Für den hier diskutierten Zusammenhang sind vor allem zwei Aspekte dieser Textpassage von Bedeutung: Tichatschek habe eine Stimme »von echtem männlichem Tenorklange« und seinem Singen fehle, ergänzend dazu, das »Krankhafte oder weibisch Schmachtende«, das unter Tenören seiner Zeit weit verbreitet sei. Hintergrund dieses Hinweises ist ein gesangsästhetischer Umbruch, der im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts alle Stimmgattungen, vor allem aber die Tenöre erfasste.

Dass der männliche Hauptdarsteller einer Oper, der Held, mit einer Stimme aufwarte, die dezidiert »männlich« klingt, und das heißt: sich in klanglicher Hinsicht von seinem weiblichen Pendant deutlich unterscheidet, ist über mehr als zwei Jahrhunderte hinweg alles andere als selbstverständlich gewesen.¹⁹ Im Geltungsbereich der italienischen Oper eroberten die Kastraten in der Hierarchie der Opernensembles schon früh die Position des *primo uomo* und damit die Rollen der führenden Helden und Liebhaber.²⁰ Daran, dass Kriegsherren und Eroberer in der gleichen Stimmlage sangen wie die Damen, um die sie warben oder kämpften, nahm lange Zeit niemand Anstoß.²¹ Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als sich die Blütezeit der Sängerkastraten bereits ihrem Ende entgegen neigte, galt die Verbindung von Liebhaber- oder Heldenrolle und einem femininen Timbre als Selbstverständlichkeit. Einerseits wurden viele der traditionell für Kastraten bestimmten Partien mit Frauen besetzt, die sich als *contralto musico* auf derlei Rollen »en travesti« spezialisierten,²² andererseits übernahmen seit dem späten 18. Jahrhundert hohe Tenöre mehr und mehr die Helden- und Liebhaberrollen, die sie aber mit einer heute nur selten zu hörenden Stimmgebung sangen. Für die Töne über dem eingestrichenen *g* verwendete man ein *falsetto* genanntes Stimmregister, dessen gesangsphysiologische Bestimmung allerdings bis heute umstritten ist.²³ Zeitgenössische Berichte und Quellen zur Gesangslehre lassen aber klar

hard Luther, *So singe, Held! Biographie eines Stimmfaches (Teil 1). Wagnertenöre der Wagnerzeit (1842–1883)*, Trossingen und Berlin 1998, S. 21–31.

19 Zur Entwicklung der Dichotomie männlich-weiblich im Gesang vgl. Rebecca Grotjahn, »Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien«. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess«, in: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, hrsg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 34–57.

20 In der französischen Oper seit Lully, in der Kastraten verpönt waren, wurden diese Rollen mit Haute-contras besetzt, sehr hohen Tenorstimmen, die in Altlage sangen und deren Partien im Altschlüssel notiert wurden; zur kontrovers diskutierten Frage, mit welcher Art von Stimmgebung die historischen Haute-contras gesungen haben, vgl. Andrew Parrott, »Falsetto and the French: »Une toute autre marche«, in: *BjBHM* 26 (2002), S. 129–148.

21 Zur aktuellen Diskussion über Bedeutung und Akzeptanz der Sängerkastraten im 18. Jahrhundert vgl. u. a. Silke Leopold, »Not Sex but Pitch«. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet«, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, hrsg. von Hans-Martin-Linde und Regula Rapp, Stuttgart u. a. 2000, S. 219–240; Roger Freitas, »The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato«, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (2003), S. 196–249.

22 Vgl. Marco Beghelli, »Il ruolo del musico«, in: *Donizetti, Napoli, l'Europa. Atti del Convegno [...] Napoli, 11–13 dicembre 1997*, hrsg. von Franco C. Greco, Neapel 2000, S. 321–333.

23 Kontrovers sind die Meinungen darüber, ob die Tenöre des frühen Ottocento tatsächlich einen Registerwechsel vorgenommen und die hohen Töne mit einer anderen Stimmfunktion, dem Falsett, gesungen oder aber die Vollstimme (auch Brust- oder Modalstimme) in einer spezifisch modifizierten Weise bis in die hohe Lage geführt haben; zu den Begriffen vgl. Wolfram Seidler, Art. »Singen. A. Stimmfunktion«,

erkennen, dass der Klangcharakter, mit dem die Tenöre des frühen 19. Jahrhunderts sangen, geprägt war von großer Flexibilität der Tongebung, aus der eine helle, weiche Klangfarbe resultierte.²⁴

Die Herausforderungen, die die zerrissenen Charaktere romantischer Helden der Opern Bellinis oder Donizettis an ihre Darsteller stellten, veranlassten Tenöre wie Domenico Donzelli und seinen Schüler Gilbert-Louis Duprez, mit anderen Stimmfarben zu experimentieren und ihren Stimmen ein dunkleres Klanggepräge zu geben.²⁵ Durch die Tiefstellung des Kehlkopfs war es einerseits möglich, die Stimme abzdunkeln, andererseits ergab sich als physikalischer Nebeneffekt eine Intensivierung des Klangs, der gegenüber der traditionellen Art zu singen dramatischer und durchdringender wirkte.²⁶

Eklatant zeigte sich der Paradigmenwechsel im dramatischen Tenorgesang in dem Engagement Duprez' an die Pariser Opéra, an der er nach dem Willen des Direktors Duponchel gleichrangig neben dem bis dahin allein an der Spitze wirkenden Adolphe Nourrit singen sollte. Duprez, der von Natur aus eine relativ kleine, sehr hohe Stimme besaß, war es durch stetes Ausprobieren gelungen, seinen hohen Tönen soviel Kraft und Glanz zu verleihen, dass der – physiologisch unzutreffende – Eindruck entstand, er sänge das hohe *c* nicht wie sonst üblich im Falsett, sondern mit seiner Bruststimme.²⁷ Duprez' »ut de poitrine« war eine Sensation, die neue Maßstäbe setzte. Nourrit dagegen war ein Sänger der alten Schule, der seine hohen Töne mit einer weichen Klangmischung sang.²⁸ Obwohl er der Publikumsbeliebter der Opéra war, zog er es vor, der ungleichen Konkurrenz mit Duprez aus dem Weg zu gehen, nahm seinen Abschied von Paris und begab sich nach Italien, um dort bei Donizetti in Neapel erneut Gesangsunterricht zu nehmen und seine Stimme im Sinne des neuen, von Duprez repräsentierten Stils schulen zu lassen. (Mit der stimmlichen Veränderung ging bei Nourrit im Übrigen auch eine äußere Veränderung einher: Bilder aus Nourrits Pariser Zeit zeigen einen Mann mit rundlicher Figur und weichen, fast femininen Gesichtszügen. In Neapel nahm Nourrit sehr stark ab und ließ sich einen Schnurrbart wachsen, d. h. er versuchte, nicht nur zu einer klangkräftigeren, dunkleren Stimme zu gelangen, sondern auch sein Äußeres so zu verändern, dass er männlicher erschien.) Dass Nourrits Bemühungen letztlich nicht den Erfolg brachten, den der Sänger sich erhofft hatte, stürzte ihn in eine Lebenskrise, die ihn schließlich in den Freitod trieb. Nourrits

in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1422–1424; auch in: *Gesang*, hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel u. a. 2001 (= *MGG Prisma*), S. 25f.; zur Diskussion über die Bedeutung von Falsett im frühen 19. Jahrhundert vgl. Marco Beghelli, »Il »Do di petto«. Dissacrazione di un mito«, in: *Il Saggiatore musicale* 3 (1996), S. 105–149.

²⁴ Vgl. auch die weiter unten zitierten polemischen Bemerkungen Wagners.

²⁵ Vgl. Thomas Seedorf, Art. »Singen. B. Historische Aspekte«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1455–1457; auch in: *Gesang*, hrsg. von Seedorf, S. 69–71.

²⁶ Manuel García prägte für diese Art der Stimmgebung den Ausdruck »voix sombrée«; vgl. García, *Traité complet de l'art du chant*, 1. Teil, Paris 1840, Repr. (zusammen mit dem 2. Teil, Paris 1847) Genf 1985.

²⁷ Vgl. Giancarlo Landini, »G. L. Duprez ovvero l'importanza di cantar Rossini«, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* 1982, S. 29–54; Beghelli, »Il »Do di petto«.

²⁸ Zu Nourrit vgl. Louis Quicherat, *Adolphe Nourrit. Sa Vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, 3 Bde., Paris 1867; *The Great Tenor Tragedy. The Last Days of Adolphe Nourrit as Told (Mostly) by Himself*, hrsg. von Henry Pleasant, Portland, OR 1995.

Selbstmord erschien den Zeitgenossen als Symptom einer elementaren Krise der Gesangkunst, zugleich war er ein Fanal, das künftige Entwicklungen andeutete.

Wagner dürfte diesen epochalen Umbruch im Tenorgesang miterlebt haben, wenn gleich er erst drei Jahre nach Nourrits Abschied von der Opéra nach Paris kam. Allerdings hatte er dort auch die Tenöre, die noch der älteren Schule verpflichtet waren, gehört und sich verschiedentlich enthusiastisch über Sänger wie Giovanni Battista Rubini geäußert. Die Erinnerung an solche Sänger wirkte offenkundig in die Konzeption einer Partie wie der des Erik (*Der fliegende Holländer*) hinein. In der Cavatine des dritten Aufzugs schreibt Wagner in der Phrase »gestandest du mir Liebe nicht auf's Neu?« auf der Silbe »(Lie)-be« ein mit »dolce« bezeichnetes *b*¹ vor. Mit der traditionellen Gesangstechnik, die sich hier des weichen Falsett-Klanges bediente, ist diese Stelle mühelos zu singen. Ein gutes Jahrzehnt nach der Komposition des *Fliegenden Holländers* und auf dem Hintergrund der Bekanntschaft mit Tichatschek unterzog Wagner diese Cavatine einer aufführungspraktischen Selbstkritik. Er erkannte, dass die Art und Weise, wie er in diesem Stück die Singstimme behandelt, für viele Tenöre seiner Zeit eine Ausführung suggerierte, die mit seiner Auffassung der Rolle nicht übereinstimmte. In seinen *Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der fliegende Holländer«* betont er daher nachdrücklich, dass Erik »kein sentimentaler Winsler«, sondern »im Gegenteile stürmisch, heftig und düster« sei: »Wer seine »Cavatine« im dritten Akte irgendwie süßlich vorträge, würde mir einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmut und Trauer atmen soll. (Alles was diesem Stücke zu einer falschen Auffassung berechtigen dürfte, wie die Falsett-Stelle und die Schlußcadenz, bitte ich dringend zu ändern oder auszulassen.)«²⁹

Im Vergleich zu Tichatschek empfand Wagner die meisten anderen Tenöre seiner Zeit, die zu hören er Gelegenheit hatte, als »Eunuchen«³⁰, die nicht in der Lage seien, dem heldischen Charakter seiner führenden Tenorpartien gerecht zu werden. Tichatschek hingegen war es aufgrund seiner außergewöhnlichen Begabung möglich, sowohl die traditionellen Liebhaberpartien mit einer ihnen gemäßen Stimmgebung als auch hohe stimmliche Energie und ein dunkleres Timbre erfordernde Heldenpartien zu gestalten.³¹ Wagner erkannte klar, dass Tichatschek eine Ausnahmeerscheinung war und dass andere Sänger ohne Anleitung des Komponisten den gesanglichen Darstellungsstil, den sie gewohnt waren, und das heißt u. a. den durch Liebhaberpartien suggerierten weichen Stimmklang, auf seine Musik übertragen würden. Wagner befürchtete – und zu Recht –, dass die Diskrepanz zwi-

29 Richard Wagner, *Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der fliegende Holländer«*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 5, S. 168.

30 Brief Wagners an Louis Schindelmeisser vom 30. 6. 1855, in: Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7: *März 1855–März 1856*, Leipzig 1988, S. 252; analog dazu heißt es in dem Gedenkartikel *Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld* († 1865): »Der italienische Gesang war aber vom ganzen Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüte am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft, gerichtet war, – wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder wie es später der Fall war, im falsettierenden kastratenhaften Sinne verwendet wurde.« in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 8, S. 188.

31 Während Wagner Tichatschek als Sänger geradezu enthusiastisch lobte, kritisierte er Tichatschek als Darsteller scharf. Vgl. Seedorf, »»Deklamation« und »Gesangswohl laut««, S. 80ff.

schen seinen innovativen Ideen, die ja neben der kompositorisch-dramaturgischen Ebene auch die gesanglich-darstellerische einschlossen, und einer den Konventionen verpflichteten Darstellungsweise sich fatal auf das Verständnis seiner Werke und damit auf ihre Durchsetzung an den Bühnen auswirken könnte. Da er sich nach seiner Flucht aus Dresden im Exil befand und seine Auffassung von der adäquaten Aufführung seiner Werke nicht persönlich weitergeben konnte, ließ er Broschüren drucken, in denen er seine Ideen zu einer angemessenen Realisierung des *Fliegenden Holländers* und des *Tannhäusers* deutlich zu machen versuchte. In der Schrift *Über die Aufführung des »Tannhäuser«* unterwirft er den Typus des traditionellen Tenors einer harschen Kritik, die gleichsam das Gegenstück zum Lob des Sängers Tichatschek darstellt:

Besonders auf unsern Tenorsängern haftet, vom Vortrage der gewöhnlichen Tenorpartien her, ein völliger Fluch, der sie uns gemeinhin nicht anders als unmännlich, weichlich und vollkommen energielos erscheinen läßt. Sie sind, unter dem Einflusse und infolge einer gewöhnlich geradezu verbrecherischen Ausbildung ihres Stimmorganes, während der ganzen Dauer ihrer theatralischen Laufbahn so ausschließlich daran gewöhnt, sich nur mit den allerkleinlichsten Details der Gesangsmanier zu befassen und ihnen einzig ihre Aufmerksamkeit zu widmen, daß sie auf der Bühne selten zu etwas anderm gelangen, als sich entweder zu sorgen, ob jenes G oder As hübsch herauskommen werde, oder darüber sich zu freuen, daß *Gis* oder *A* gehörig »gesessen« hat.³²

Was Wagner wollte, war – zumindest für die Realisierung seiner großen Tenorpartien – eine Abkehr vom traditionellen hellen, gleichsam femininen Klangideal, ein Ideal, dem allerdings nur wenige Sänger seiner Zeit zu entsprechen vermochten, am ehesten wohl Albert Niemann³³ und vor allem Ludwig Schnorr von Carolsfeld, dessen Stimme oft in einer ganz ähnlichen Weise wie die Tichatscheks beschrieben wurde:

Sein Organ war von edelsten Tenorklang, voll Mark, Kraft und Weichheit, der Ton von etwas dunkler Färbung, rund, gleich ausgiebig nach Höhe und Tiefem und in allen Lagen von blühender Gesundheit. Besonders wohltuend berührte die Männlichkeit des Organs, dem bei aller Süßigkeit und Weichheit nichts süßlich Girrendes anhaftete, ein echtes Heldenorgan, und dieses köstliche Geschenk der Natur im reinen Feuer künstlerischer Begeisterung geläutert.³⁴

Schnorr von Carolsfelds kurzes Sängerleben kulminierte in seiner Darstellung des Tristan bei der Münchner Uraufführung von *Tristan und Isolde* am 10. Juni 1865, eine Leistung,

32 Richard Wagner, *Über die Aufführung des »Tannhäuser«*. Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, Bd. 5, S. 156.

33 Zu Niemann vgl. *Richard Wagner und Albert Niemann*. Ein Gedenkbuch, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1924; Richard Sternfeld, *Albert Niemann* (= Das Theater 4), Berlin und Leipzig o.J. [um 1900]; Luther, *So singe, Held!*, S. 167–189, passim.

34 Max Kurnik, *Ein Menschenalter. Theatererinnerungen (1845–1880)*, Berlin 1882, zitiert nach C. H. N. Garrigues, *Ein ideales Sängerpaar. Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld geborene Garrigues*, Kopenhagen 1937, S. 183.

die Wagners uneingeschränkten Zuspruch fand. Trotz seiner Korpulenz, die in krassem Widerspruch zum Heldenbild der Zeit stand, galt Schnorr von Carolsfeld für Wagner als idealer Protagonist seiner großen Heldenpartien, weil er nicht nur über »ein echtes Heldenorgan« verfügte, sondern – anders als Tichatschek – auch bereit war, mit der von Wagner geforderten »Seelenleidenschaft«³⁵ zu singen und auf der Bühne zu agieren.

*

Die Etablierung des Helden Tenors als ein maßgeblich durch die Werke Wagners geprägtes Stimmfach vollzog sich im nationalen und rasch dann auch im internationalen Opernleben erst in den Jahrzehnten unmittelbar nach Wagners Tod. Ernüchtert musste der Komponist im Vorfeld der ersten Bayreuther Festspiele erkennen, dass er mit den Ansprüchen, die er an die Darsteller seiner großen Tenorpartien stellte, quer stand zur Realität des Musiklebens seiner Zeit. »Über lyrische Tenöre und Helden Tenöre, wie sie die jetzigen Theater besitzen und verstehen, sagt R.: »Der lyrische Tenor ist der, der keine Stimme hat, mit dem Gaumen singt und ein hohes Falsett hat; Helden Tenor ist ein gewisser Kerl, der nichts gelernt hat.«³⁶

³⁵ Wagner, *Erinnerungen*, S. 188.

³⁶ Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 342 (Eintrag vom 16. 1. 1871).

Jugend und ihre musikalischen Welten

Volker Kalisch (Düsseldorf)

Einführung

Thema wie Gegenstand unseres Symposiums lassen sich weder aus dem Phänomen selbst begrenzen noch durch irgendeine Theorie auch nur annähernd erschöpfend oder umfassend erklären. Vielmehr erfährt musikwissenschaftliche Nachdenklichkeit ihre Grenzen dort, wo es um die übliche methodologische Beschränkung auf die klingenden Artefakte geht, und umgekehrt tendieren soziologische Systematisierungsversuche dazu, vor der diffusen Vielfalt der Erscheinungen und Komplexität der Zusammenhänge zu kapitulieren. Deshalb sollen auch nur einige Thesen eine beschränkte Anzahl von Aspekten aufgreifen und kenntlich machen, unter denen mir jedoch Analyse wie Diskussion des Phänomens sinnvoll erscheinen. Sie waren mitbestimmend bei der Vorbereitung des Symposiums, sie haben sich als Schnittstellen in der Nachbereitung des Symposiums erwiesen.

These 1: Die Jugendlichen gibt es nicht

Die Unwägbarkeiten in der Beschäftigung mit den Musikwelten Jugendlicher beginnen bereits bei dem Versuch einer näheren Klärung und Eingrenzung des Beschreibungsbegriffs ›Jugendliche‹. Synonym steht er einerseits für die Bezeichnung einer Phase im individuellen Lebensablauf, bezeichnet andererseits aber auch eine gesellschaftliche Teilgruppe und bedient darüber hinaus jene legalistische Definition, der zufolge staatsrechtlich die Kompetenzen eines Jugendlichen weiter greifen als die eines Kindes, Jugendliche aber noch nicht unter die allgemeine Strafgerichtsbarkeit fallen, nicht aktives Wahlrecht ausüben und den Führerschein erst mit 18 Jahren erwerben können. Als wenigstens vierte, den Begriff durchaus inhaltlich ladende und die bisherigen Bedeutungen erweiternde Komponente muss jenes Moment des nur schwer fassbaren persönlichen Zugehörigkeitsgefühls mitberücksichtigt werden. Diesem zufolge gehören heute ja durchaus auch Personen im Lebensalter von 12 bis 50, 60 Jahren der jugendlichen, der jugendlich gebliebenen Szene zu.¹ Zu beachten ist außerdem, dass es durchaus genügend Ethnien, Gesellschaften, aber auch Länder und Staaten gibt, die das Phänomen ›Jugendliche‹ bisher nicht kannten bzw. noch immer nicht kennen.

¹ Vgl. Friedhelm Neidhart, *Die junge Generation. Jugend und Gesellschaft in der Bundesrepublik* (= Beiträge zur Sozialkunde. Reihe B: Struktur und Wandel der Gesellschaft 6), Opladen 1970, besonders S. 8f.

Den einst (strukturfunktionalistisch angehauchten) Deutungsversuchen einer eigenen Jugendkultur als modernes Ergebnis etwa der »Trennung von Wohn- und Arbeitsplatz, durch das Aufkommen neuer Formen der Muße und der Freizeit und durch die Ausbreitung der Schulpflicht, des allgemeinen Militärdienstes« und neuer politischer Rechte, gekoppelt an die Vorstellung von einer festgefügt sozialen Gesamtstruktur,² stehen heute eher jene Beschreibungsversuche gegenüber, die »Jugend« als ein gesamtgesellschaftliches dynamisches Projektions- und Begegnungsfeld der Generationen verstehen, die ihren diversen tatsächlichen oder sich zugehörig fühlenden Mitgliedergruppen viele unterschiedliche, mehr oder weniger kreative und aktive Formen der Selbstdarstellung erschließt.³

Letztgenannter Ansatz begründet auch jene Kritik, die das Unzureichen der soziologischen (einst) Standard-Dichotomie zwischen Kinder- und Jugendalter einerseits und Erwachsenenwelt andererseits anspricht. Denn unsere Gegenwart zeichnet sich durchaus nicht mehr durch die Frontstellung zwischen den Generationen aus, wohl aber durch jene Annäherungs- und Nivellierungsbemühungen, die gerade den vermeintlichen Gegensatz durch Übergänge fließend erscheinen lassen. Ob Werbung, ob Politik, ob Kultur – überall beobachten wir Dynamiken, die die Kindheit, wie Neil Postman ausführt, um jenen Preis schwinden macht, wie umgekehrt die Andersartigkeit der Erwachsenenwelt immer mehr marginalisiert und sowohl an Verhaltensformen als auch Wertemuster Jugendlicher annähert wird. Doch ohne jene kulturellen Definitionen und Vorstellungen davon, »was es bedeutet, Erwachsener zu sein, kann es auch keine klare Vorstellung davon geben, was es bedeutet, Kind zu sein.«⁴ Die heute als gesellschaftlich repräsentativ und kulturell bestimmend angenommene große Schnittmenge »Jugend« in den modernen Gesellschaften wird nun zum eigentlichen Erfüllungsort kultureller Identitätsstiftung erhoben, begrenzt auf der einen Seite vom Säuglingsalter und Kindchenschema und abgetrennt von dem anderen Pol, der im Alter tendenziell nur noch eine Form von bemitleidenswerter Senilität begreift. Leitbildlich abgehoben wird stattdessen auf den von Postmann sogenannten »Kind-Erwachsenen«, »dessen intellektuelle und emotionale Fähigkeiten sich im Laufe seiner Geschichte nicht entfaltet haben und sich insbesondere von denen der Kinder nicht sonderlich« unterscheiden.⁵ Mag es phänotypisch solche Menschen auch immer schon gegeben haben, so doch nicht aufgebaut und propagiert als dominantes und repräsentatives kulturelles Leitbild. Schließlich wird »die« Jugend sich selbst überlassen, nicht, weil es an genügend Konflikt- und Auseinandersetzungsfeldern gesellschaftlich nach allen Richtungen hin mangelte, sondern weil »Jugend« mittlerweile als ein kultureller Wert für sich begriffen wird.

2 John R. Gillis, *Geschichte der Jugend*, aus dem Amerikanischen von Ulrich Herrmann und Lutz Roth (= Heyne Sachbuch 19/5010), München 1980/1994, S. 273.

3 Vgl. ebd., S. 275.

4 Neil Postman, *Das Verschwinden der Kindheit*, aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser (= Fischer TB 3855), Frankfurt a.M. 1987, S. 115.

5 Ebd., S. 116. Friedrich H. Tenbruck schrieb schon vor Jahren vom »Puerilismus der Gesamtkultur«; so z. B. in *Jugend und Gesellschaft. Soziologische Perspektiven*, Freiburg i. Br. 1962, ²1965, S. 55f.

These 2: Die Musik Jugendlicher lässt sich nur im Plural verstehen

Wer über die musikkulturellen Präferenzen Jugendlicher handelt, spricht genauso über geübende Wettbewerbsvorbereitungen für »Jugend musiziert« wie über ravende Techno-Ekstasen in Straßenumzügen, schaut Jugendlichen bei ihrer Mitwirkung in Tanzgruppen eines Heimatvereins wie bei der Verbreitung christusfroher Botschaften in kirchlichen Jugendgruppen über die Schultern, erkennt ihre Zugehörigkeit zur Gothic-Szene wie ihr mühsames Einstudieren von Standardformationen in der Tanzstunde, entdeckt klampfenbegleitete »Aus grauer Städte Mauern«-Gruppengefühl wie fröhlich-solitäres Experimentieren mit aus dem Internet heruntergeladener Music-, Sound- und Sampling-Software. Signum jugendlicher Musikbegeisterung ist bei aller Abschottung und Parzellierung in einem ganz bestimmten Musikstil einerseits offenbar ein sich Tummeln in vielen unterschiedlichen, heterogenen und sogar vermeintlich entgegengesetzten musikalischen Welten andererseits. Musikalische Offenheit und sich schnell verändernder, lustbetonter Zugang scheinen Jugendliche vor allem gegenüber den eindeutigen ästhetischen Hierarchisierungsversuchen und Klassifizierungsstrategien der Erwachsenenwelt zu immunisieren. Erst mit dem Erwachsenwerden beginnen sich deutliche Musikbezugsfelder und Festlegungen zu sondern, mit denen auch ein Geschmacksverhalten korrespondiert, das zu Verteidigungen, Abgrenzungen und gegenseitigen Ausspielungen Zuflucht nimmt. Überspitzt ließe sich sogar formulieren, dass es wohl der Preis für die Zugehörigkeit zur Erwachsenenwelt ist, für die Partizipation an den Instrumenten der Macht in Politik, Wirtschaft und Kultur, sich möglichst widerspruchsfrei eindimensional zu definieren und zu positionieren. Eine Aufgabe der Jugendmusikkultur-Forschung wird deshalb jenem (dynamischen) Verhältnis gelten müssen, das sich zwischen diesen »Musikwelten« untereinander und zwischen ihnen und der übergeordneten Vorstellung von der »Einen Musik« ergibt, in dem sich der Plural »vereinen« und leben lässt.

Dabei ist zu beachten, dass die Motivation Jugendlicher zur musikalischen Betätigung nur unzureichend ihre Erklärung in den geradezu klassisch zu nennenden drei Schlagwortfeldern findet: künstlerischer Selbsterfahrungsdrang, ästhetisches Spiel, politischer Manifestationswille oder deren Kombination. Auch spielt in dem Maße, in dem Imponiergehabe mit dabei sein mag, dieses für sich keine ausschlaggebende, keine kausale Rolle. Mag auch der Widerspruch bzw. die Reaktion der als spießig geltenden Bürgerwelt zu bestimmten Jugendmusikrichtungen geradezu luststeigernd mit dazu gehören, gelegentlich gesucht und sogar provoziert werden, so ist das immer noch etwas anderes, als die musikalische Betätigung und das Interesse Jugendlicher schlechterdings damit gleichzusetzen. Und selbst dort, wo die Bürger heute als Reaktionsadressen zunehmend ausfallen und an deren Stelle zumindest die Reaktion wenn auch noch so unklar und diffus definierter eigener Peer-groups tritt, ist Reaktion bestenfalls ein »Qualitätsmerkmal«, nicht aber die Ursache.

These 3: Die unpolitische Jugendmusik ist politisch

Das immer wieder in der Literatur hervorgehobene kritisch-politische Potential der Jugendmusiken speist sich folglich auch weniger aus dem Heilsversprechen eines utopisch pro-

jizierten konfliktfreien Gesellschaftsmodells, als dass es vielmehr seinen Reiz daraus bezieht – ganz konkret, aber auch ganz bescheiden! –, eine Absage jenem kulturellen Tröstungsangebot zu erteilen, das dem wenigstens musikalisch Verwirklichbaren nicht eine unmittelbare Realisierungschance einräumt. Das eigentlich Revolutionäre vieler Jugendmusikkulturen und ihrer musikalischen Repräsentationen findet demnach in der kulturellen Präsenzforderung statt, in dem musikalischen Sich-Nehmen, was als Konstitutionsbedingung verstanden wird, um sich selbst zu erleben, um solidarische Zusammengehörigkeitsgefühle zu entfalten, um Verschwisterungen im Hier und Jetzt zu praktizieren, statt sich mit dem skizzierten Versprechen einer besseren, aber eben fernen, utopischen Welt abspesen zu lassen.

Die beklagte politische Indifferenz so mancher, keineswegs aller jugendmusikalischer Richtungen findet hierin auch eine Erklärung. Das Defizit ist Veranschlagungsergebnis einer Erwartenshaltung, die mehr oder weniger offen daran Maß nimmt, dass ›richtige‹ Jugendmusik ihre (politischen) Aussagen auf etwas außerhalb ihr Liegendes richten müsse, auf z. B. allgemeine politische Nah- oder Fernziele. Das aber geschieht nur selten. Umgekehrt liegt aber eine bei weitem unterschätzte politische Dimension jenem musikalischen Tun zugrunde, das – bei aller Gefahr des Hedonismus – seine Verwirklichung jenseits fremdgeleiteter ästhetischer Vorgaben dort zu realisieren sucht, wo mit jenen Klängen so umgegangen wird, dass sie sich ohne weitere Eigentums- und Zugehörigkeitsvorbehalte einfach als benutzbar und verwendungsfähig zum Aufbau eigener Klangwelten erweisen: Schaffung wiedererkennbarer und identitätsstiftender musikalischer Realitäten versus musikkultureller Sprachlosigkeit oder elitärer Einzelgänge.

Danach wird im Übrigen auch konkret die Zustimmungsfähigkeit zu den musikalischen Performances im Einzelnen bemessen – und dies nicht verkopft, intellektuell, erlebnismittelbar, sondern körperlich, körperbezogen, aus dem Bauch heraus, erlebnisunmittelbar! Nicht von ungefähr berichtet der ›Alt-Revoluzzer‹ der ehemaligen Rocker-Szene, Helmut Salzinger, in seinem anthropologisch gegründeten Aussagekern freilich auch auf andere Musikrichtungen übertragbar:

[...] wir empfangen [Musik] praktisch mit dem ganzen Körper in einem komplexen Muster sympathischer Spannungen und sich gegenseitig beeinflussender Stimuli. Töne und besonders vokaler Gesang oder Melodien im Vokal-Bereich greifen den Kehlkopf an. Es folgt die Melodie; subvokalisierend. Sowie der Ton ansteigt, schließt sich der Kehlkopf, und wenn der Ton sinkt, entspannt er sich und reagiert gleichgestimmt auf die Spannung des Tons. (Der Kehlkopf schließt sich außerdem als Antwort auf starke Emotionen.) Das ist das, was eine unerwartet hohe Note zu einem so emotionalen Moment macht, denn der verantwortliche Teil des Gehirns für solche Dinge ist nicht in der Lage, die eine Art Spannung von der anderen zu unterscheiden. Das ist auch viel von dem, was Melodien ausmacht. Ob sie wollen oder nicht, sie beteiligen sich.

Tiefe Noten – besonders am Baß und ganz besonders rein, wenn sie elektrisch verstärkt werden – werden dann im Unterleib als lokalisierte Vibration erfahren, eine überraschend private Sensation, unmöglich zu widerstehen. Je länger und tiefer die

Note, desto weiter unten am Körper scheint sie gefühlt zu werden. Eine gut organisierte R & R-Baß-Note wurde als ein Muster von unglaublich intimer Umarmung erfahren: doch mehr von unvermeidbarer Anteilnahme. (Die gleiche innere Anteilnahme bringt das Erlebnis musikalischer Weite.)

Ein anhaltender Baßton in Tonskalen vermittelt so etwas wie Vertrauen und/oder Zufriedenheit. Ein kurzer, harter Baßton kann Sie von nervöser Heiterkeit bis zu äußerstem Wahnsinn treiben. (Der alte Bach wußte alles darüber.) Die Möglichkeiten sind fast endlos.

Rhythmen, zwischenzeitlich, beeinflussen das Herz, Skelettmuskeln und Motor-nerven und können bemerkt werden, um mit diesen ganz nach Belieben zu spielen. Wiederholte Muster (ostinati) und Vibration bewirken eine fast sofortige Licht-hypnose (so wie bei Haschisch), koppeln den Verstand mit der vorhandenen Musik und intensivieren alle anderen Aktionen. Lange, offene Akkorde senken den Blut-druck; scharfe, wiederholte Akkorde lassen ihn ansteigen.

Und dies ist erst der Anfang, die simpelste Erläuterung unserer physischen Antwort auf die Musik, doch genug Informationen, um meine Meinung zu sagen. Ein Arrangeur/Komponist, der all dies wußte, [...] könnte den Körper eines Zuhörers wie eine geschmeidige Gitarre spielen.⁶

These 4: Jugendmusiken sind Bestandteil von komplexen Musikwelten

Die Bezeichnung ›Musikwelten‹ will bestimmte Erfahrungen behutsam einfangen und widerspiegeln. Denn einerseits sind Jugendliche sehr selten nur in einem Musikstil zu Hause, sondern vielmehr in deren Plural. Das Sprechen von ›Zu-Hause-Sein‹ ist dabei weitaus weniger metaphorisch gemeint, als sich das vielleicht zunächst anhören könnte: Denn zur Musikwelt Jugendlicher gehören sicherlich unterschiedliche Musikstile, was auf jeden Fall das Mehr als etwa nur die Beschränkung auf das klingende Substrat indiziert. So ist deren dazugehörige, sie konstituierende Symbolwelt von keiner weniger wichtigen, etwa verzichtbaren und deshalb vernachlässigungsfähigen Bedeutung. Mit Rock, Hip-Hop, Punk etc. werden freilich bestimmte Musikrichtungen adressiert; dazugehörig und ihnen eingeschrieben sind aber auch eine bestimmte Kleidung, eine bestimmte Sprache, Gestik, Körpergebung; ferner Zeichen, Tänze bis hin zu körperlichen Bewegungsformen im Alltag. Und freilich korrespondieren damit wiederum Plakate, Videoclips, CD-Covers usw., die rückkoppelnd den Gebrauch der Symbole einüben, befestigen und so raumgreifend mit dazu beitragen, die komplexe Aussage- und Bedeutungswelt bestimmter Szenen weiterzutragen, bekannt zu machen und einzuüben.

Jugendliche finden und entwerfen sich folglich in den eingewohnten Musikstilen als ›Zeichengemeinschaften‹, denen ihre Sehnsucht nach gelebter Gemeinschaft wie der Wunsch nach gesellschaftlicher Abgrenzung und Widerspruch korrespondieren. So stehen auch die Musikstile an Stelle z. B. sprachlich eindimensional artikulierter kulturell-politischer

6 Helmut Salzinger, *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution? Ein Essay über Pop-Musik und Gegenkultur* (= Fischer TB 1280), Frankfurt a.M. 1972, S. 223f.

Kritik und bieten sich darüber hinaus als Projektionsflächen wie Verständigungsräume an, eine eher erahnte und gefühlte denn ausformulierte Andersartigkeit solidarisch zu leben.

These 5: Jugendmusikkultur ist nicht willfähriger Appendix oder Erfüllungsgehilfe einer vereinnahmenden Musikindustrie

Einem Irrtum entspricht es, jugendkulturelle Musikwelten und Kommerz einfach gegeneinander zu setzen und auszuspielen. Vielmehr entspricht es gerade der Intention vieler Jugendmusikrichtungen, Musik und Geschäft zusammenzurücken. Nicht heimlich und in verschmitzten Anspielungen, sondern umgekehrt gerade offensiv und bekenntnishaft. Mit Musik kann und soll Geld verdient werden, daran wird durchaus nichts Anstößiges entdeckt, die Frage ist vielmehr, wie stehen Investition, Produktion und Gewinn im Verhältnis zueinander, wem kommt der erwirtschaftete Gewinn zugute, wie stehen diese Prozesse inhaltlich in Wechselwirkung mit jener in diesem Beziehungsgeflecht entstandenen Musik. Außerdem darf die katalytische Seite der Musikindustrie nicht unterschätzt werden, die offenbar darin besteht, mit zunehmend komplizierter werdenden Verflechtungen zwischen Musikern, Musikrichtungen, ihrer medialen Repräsentation, Märkten und Publika auch immer neue, sich lenkender Bevormundung entziehende Rückkopplungsprozesse zwischen Musik-Produktion und -Konsumption freizusetzen.⁷

Die gerade z. B. in der Rockmusik-Literatur gern hervorgehobene dialektische Interdependenz zwischen gesellschaftskritischem Anspruch einerseits und faktischem Verwobensein in die kommerziell ausgerichtete Gegenwartskultur andererseits reklamiert heuchlerische Moralvorstellungen und bringt sich dabei um den viel wesentlicheren und aufschlussreicheren Aspekt der »Daseinserschließung«.⁸ Musik wird von Jugendlichen als ein adäquates, ihnen nahe, für sie Bedeutung erschließendes Mittel verstanden, sich und ihre Welt, ihre Weltsicht in ihr zusammenzubringen, in ihr als etwas Ganzes, aufeinander Beziehbare zu erleben und zu deuten. Schon aus diesem Grunde können die musikalischen Betätigungen, Präferenzen wie ästhetischen Identifikationen »Jugendlicher« gar nicht ernst genug genommen werden. Zu lösen gilt es sich vor allem von irgendwelchen Eins-zu-eins-Indikations-Erwartungen – warum sollten musikalische Präferierungen Jugendlicher weniger komplex, gebrochen und vielschichtig sein als die »unsrigen« der Erwachsenenwelt? Das Konzept des »Einwohnens in Musik« unterstreicht hingegen das Bedeutungshafte des Rezeptions- und Partizipationsgeschehens. Ohne ein Befragen dieser Hintergründigkeit verbleiben alle (pseudo-)wissenschaftlichen Feststellungen zur sogenannten Jugendmusikkultur im ästhetizistischen Blindflug.

7 Vgl. hierzu die beinahe schon klassisch zu nennende Studie von Simon Frith, *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*, aus dem Englischen von Hans-Heinrich Harbort (= *rororo sachbuch* 7443), Frankfurt a.M. 1981, insbesondere Kap. II.

8 Bei aller eigener Distanz zu der Arbeit von Alfons Elbers, *Rockmusik und ihre Bedeutung für den Religionsunterricht. Eine anthropologische Grundlagentheorie religiöser Sozialisationsmöglichkeiten*, Frankfurt a.M. 1984, rückt sie gleichwohl die Dimension der »Daseinserschließung« ins Zentrum einer Diskussion, die dem musikalischen Befund mehr als nur die Äußerlichkeit der platten Abbildlichkeiten von was auch immer zu sichern trachtet. Die Arbeit ist mir aus diesem Grunde wichtig!

These 6: Jugendmusikkulturen als Massenphänomene implizieren eigene weitgehende ästhetische Ansprüche

Statt Adornos Prämissen und Invektiven seiner ausformulierten Kulturkritik gläubig und demütig in der Kritik des musikalischen Gehalts der Musikstile fortzuschreiben, wäre es an der Zeit, Benjamins Zutrauen in die ›technische Massenkunst‹ neu zu prüfen, in der er bekanntlich »Elemente eines Gegengifts gegen die psychische Zerstörung der Menschen durch die industrialisierte Gesellschaft« sah.⁹ In ästhetischer Hinsicht lässt sich dies an der Auseinandersetzung und Rückweisung der von Adorno zentral gesetzten Kategorie des Werkes diskutieren. Die Werkperspektive blendet nämlich für alle der zur Jugendkultur zugehörigen Musikstile den für sie charakteristischen und wesentlichen Ereignischarakter aus und oktroyiert den ›Sound‹-Fakten die Interpretierbarkeit von isolierten Platzhaltern eigener innermusikalischer Bezüge auf. Im ›Event‹, in der ›Session‹ als zeitlich-räumliche Ereignisorte von Spontaneität und Zufälligkeit, von Routine und Kalkulation, schießen aber genauso unübersehbar ›außermusikalische‹ Repräsentationen, Zeichenschöpfungen, Erfahrungsmodi, psychosoziale Prozesse usw. zusammen. Rock oder Punk z. B. kennen deshalb keine ›Werke‹, können sie nicht kennen, sondern erzeugen schnelllebigere musikalische ›Manifestationen‹ – gewissermaßen zum sofortigen Gebrauch, zum Mitmachen und sich ›Einwohnen‹ bestimmt.¹⁰ Die gegen entsprechende Musiken ästhetisch gewendete und analytisch ausgewiesene Simplizität, Schablonenhaftigkeit usw. sind sogar deren Markenzeichen, die darauf gerichtet sind, unmittelbare, sensuale, lebensweltliche Erfahrungen bei Durchbrechung des anscheinend verordneten Produzenten-Rezipienten-Einbahnwegs zu lancieren.

Die immer wieder erklärte Abwendung von irgendeiner supponierten Material- oder Geschichtslogik bringt umgekehrt Entlastung von angeblicher, immer nur von Dritten kontrollierter historischer Verpflichtung und belastet die Musikproduktion nicht mit aufgeladenen Utopieversprechungen, die kulturell einzuhalten und zu erfüllen ohnehin die Möglichkeiten eines Musikstils, eines Musikers, einer Musikgruppe übersteigen. Das sich Präsentieren und Artikulieren in ständig neuen Konfigurationen, von musikalisch-akustischen Konstellationen, von Zeichen, Symbolen, Begegnungs- und Sprachmustern, Gruppenzusammensetzungen usf. lebt ›Utopie‹ vielmehr im Hier und Jetzt, lebt sie, indem sie mit allgemein normierten kulturellen Versatzstücken, Standards oder Konventionen spielt, viele in dieses Spiel mit einbezieht, sie im Spiel(en) durch benutzendes Ausprobieren bewusst macht. Insofern tragen mehrere Musikstile paradoxe Strukturen in sich unterschiedlich, aber eben lebendig aus. Verschiedene Jugendmusiken präsentieren sich folglich auch als solche, die sich selbst gleich wieder unterlaufen und verflüssigen. Das ästhetische Modell, woran sie sich orientieren und woraus sie sich generieren, ist das des sich rückkoppelnd reagie-

9 Nach Peter Kemper, »Der Rock ist ein Gebrauchswert.« Warum Adorno die Beatles verschmähte«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 510/511 (1991): *Kultur? Über Kunst, Film und Musik*, S. 890–902, hier: S. 893. Hierzu besonders lesens- und bedenkenswert sind auch die Überlegungen Benjamins, die er in den Abschnitten 12 bis 15 seines berühmten Aufsatzes »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, Frankfurt a. M. 231998, S. 7–63, hier: S. 37–51, mitteilt.

10 Kemper, »Der Rock ist ein Gebrauchswert.« Warum Adorno die Beatles verschmähte«, S. 895.

renden, sich selbst verändernden Experimentierens, das beständig aus schon Dagewesenem vermeintlich noch nie Dagewesenes recycelt, schon Dagewesenes im Reproduzieren und Verwenden nie wirklich identisch erscheinen lässt. Dies ist freilich eine deutliche Absage an jegliche supponierte Genieästhetik. Der Selbstorganisation des Erzeugten entspricht soziologisch deshalb die Selbstorganisation von Jugendlichen in Gruppen und Lebensstilen, für die bisher nur der wenig aussagekräftige Begriff der ›Subkultur‹ gefunden wurde.¹¹

These 7: Musikwissenschaft trägt kulturelle Mitverantwortung dafür, wie die Musikwelten Jugendlicher in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden

In der Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der Musik der Jugendlichen fällt ein Schlaglicht auf die innewohnende kulturpolitische Dimension der arrivierten Musikwissenschaft. Während Jugendliche nicht oder kaum danach fragen, ob ihre Musik die Musik der anerkannten Hochkultur sei oder sein könnte, setzt Musikwissenschaft, vor allem die historisch verfasste, die selbstverständliche Anerkennung einer als besonders wertvoll geltenden Musikkultur, repräsentiert durch für sich bestehen könnende Musikwerke, voraus. In dem Maße, wie sich die kulturelle Bedeutung komponierter, artifizieller Musik nicht zu erweisen hat, bleibt umgekehrt auch der Brückenschlag zur Bedeutung der arrivierten Musikkultur aus. Dies bezeichnet u. a. auch den Frage- und Methoden-Unterschied zu einem musiksoziologischen Denken. Denn Musiksoziologie hat es zunächst einmal mit dem faktisch Geltenden zu tun – allem Faktischen! –, hat bei diesem anzusetzen, von diesem auszugehen und nach dessen Bedeutung für deren Nutzer zu fragen. Sie ist gewissermaßen gezwungen, an der Bedeutungsfrage festzuhalten, sie zu stellen und zu durchdenken – und das zunächst einmal jenseits irgendeiner politisch gewünschten Übereinstimmung mit der allgemeinen kulturellen Wertschätzung von welcher Musik auch immer –, weil ihr ästhetische Festlegungen oder Prämissen Ideologie sein müssen.

Aufgabe muss es daher sein, Jugendliche in ihrer kulturellen Eigenart und -bedeutung zu verstehen, ohne sie deshalb selbst auf die Existenz als ein Epiphänomen oder Randgruppenderivat zurückzuwerfen. Wer im Phänomen nur ein Nicht mehr (weil nicht mehr vom Kind; biologisch zur Abnabelung getrieben) bzw. ein Noch nicht (weil noch nicht vom Erwachsenen; gesellschaftlich noch auf der Suche nach einem eigenen Ort) sieht, läuft jedenfalls schnell Gefahr, die kulturellen Bedürfnisse und Interessenlagen Jugendlicher in ihrer wahren Bedeutung zu verkennen. Die Musikwelten Jugendlicher können aber als ein Beispiel dafür genommen werden, wie auch in der Ausbildung individueller Musikpräferenzen durchaus der Sinn für das Andersartige nicht verloren gehen muss. Gerade das in der (musik-)kulturellen Pluralität Leben-Können will gelernt sein und gilt vielleicht besonders denjenigen als Aufgabe, die sonst üblicherweise über das unverbundene Nebeneinander unserer separierten Musikwelten wachen und richten.

¹¹ Hierzu der feine, Übersicht schaffende, keineswegs überholte Literaturbericht von Günter Cremer, *Jugendliche Subkulturen. Eine Literaturdokumentation*, München 1984.

Christian Kaden (Berlin)

Musik als ›Fahrzeug‹

Initiation und Globalisierung in der Kultur Jugendlicher

Das Musterbeispiel für eine misslungene Initiation, für den Elementarkonflikt zwischen Jung-Bleiben und Älterwerden, finden wir in einem rumänischen Colinde-Lied. Es gehört zum Weihnachtsbrauchtum. Béla Bartók, der ihm auf seinen Forschungsfahrten begegnete,¹ hat es zu einer Kantate, zur *Cantata profana*, durchgestaltet.² Die Story ist einfach: Ein Vater bildet seine neun Söhne zu Jägern aus, in der Unwegsamkeit der Wälder, fernab dörflicher Lebensordnungen. Die jungen Männer jagen und jagen, bis sie an eine Brücke kommen, sie überschreiten – und selbst zu Hirschen werden. Der Übertritt, von Bartók mit einem Arpeggio-Akkord markiert, geschieht urplötzlich und bleibt unwiderruflich. Der Vater versucht, die Kinder zurückzuholen. Aber sie, die ihn »liebes Väterchen« titulieren, lassen ihn nicht mehr an sich heran; sie drohen, ihn notfalls auf die Hörner zu nehmen. Zur »guten, teuren Mutter« möge er zurückkehren. Aber: »Wir gehen nicht mit«. Der Grund: Längst passe ihr Geweih nicht mehr durch die Tür der Bauernhütte. Vor allem jedoch: Sie, die Jungen, wollen gar nicht heim. Der Wald hält sie in seinem Zauber – und das frische Quellwasser, im Ungarischen: »forrás, forrás«.³

Eine schockierende Weihnachtsbotschaft. Wo Einkehr, Ankunft zu erwarten wäre, ist von Trennung die Rede, von der Abkehr der Generationen. Die Hirsche haben bereits eine eigene Lautgebung. In extremen Tenorlagen, zwischen dem hohen *a* und dem hohen *c*, tritt der Sprecher-Sohn, der Sprecher-Hirsch dem brummelnden Bariton-Vater gegenüber, der die Höhen der Ekstase gar nicht mehr mitvollziehen kann. Der Soziologe würde Diskursferne feststellen. Natürlich lässt sich dieses Abdriften der Söhne von den Vätern auch ethnologisch deuten: als Anzeichen für die Unvereinbarkeit von Jäger- und Ackerbauer-Kulturen bzw. beider Konkurrenzen. Aber ich bleibe dabei: Thematisiert wird ein Übergang, der scheitert, ja das Versagen eines »Rite de passage«, eines Transformationsritus.⁴

Denn wie wäre es »richtig« gewesen? Wie hätten es die jungen Männer vermocht, wieder durch die Tür in das Mutter-Haus einzutreten? Nicht, indem man ihnen das Geweih abgessägt hätte – oder abgewartet, bis sich die Hörner von allein abstießen. Die Antwort geben naturnahe Gesellschaften: Die jungen Männer hätten sich zurückverwandeln müssen, aus eigener Kraft – aber ohne die Fähigkeit einzubüßen, hin und wieder, zwischen den Zeiten, zum Hirsch oder Bär zu werden. Initiation, in Ritualkulturen, impliziert keinen bloßen Statuswechsel aus einer Kinder- in eine Erwachsenenphase. Sie bedeutet den Erwerb

1 Vgl. Béla Bartók, »Rumänische Volksmusik«, in: *Schweizerische Sängerschaft* 17 (1933), S. 141–142; 18 (1933), S. 148–149; 20 (1933), S. 168f.

2 Béla Bartók, *Cantata profana*, Wien (Universal-Edition) 1934. Die Textpartien werden nach der in dieser Ausgabe enthaltenen deutschen Übersetzung von Bence Szabolcsi zitiert.

3 Bartók, *Cantata profana*, S. 70, Takt 87ff.

4 Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les Rites de passage)*, 1909, Frankfurt a.M. 1986.

leibhafter Verwandlungskompetenzen. Wenn die Novizen aus der Zivilisation in die Wildnis geleitet werden, öffnen sie sich durch ihre eigene Tier-Natur einer Identität des *Between*, zwischen den biologischen Arten. Nach der Rückkehr in das Dorf verbleibt die Wildnis in ihnen und Zeremonien sorgen dafür, dass jeder Initiierte ihr stets neu verpflichtet werde. Menschen in Ritualgesellschaften sind nicht Menschen per se. Sie leben in zwei (oder mehreren) Welten, die einander ergänzen, relativieren. Keine Inszenierungen sind das, keine Travestiespiele. So zu sein und, in der Nähe zur Natur, auch anders, ist überlebenswichtig. Verwandlungen, selbst wenn sie Lust bringen, sind eingewurzelt im existentiell Ernsthaften.

Kann es, dessen eingedenk, überhaupt Sinn machen, Referenzen zwischen archaischen und modernen, wenn nicht postmodernen Lebensstilen herzustellen? Ist für moderne Verhältnisse nicht Gegenteiliges gefordert: ein individualisiertes, wählerisches Handeln?⁵ Sind nicht jene multiplen Persönlichkeiten, die auch und gerade in Ritualgesellschaften begegnen, hier und heute völlig anders disponiert: als Erzeugnisse des Performativen, der Imagination, der Zeichen-Setzung? Längst, so will soziologische Theorie es wissen, wurde das, was einst tief im Leben ankerte, durch die Präsentation symbolisch-kultureller Kapitalien abgelöst,⁶ wurde Erfahrung zum Erlebnis, Da-Seiendes zum Event einer Spaßgesellschaft.⁷

Es scheint freilich angezeigt, die erwähnten Zweifel ihrerseits anzuzweifeln, zumindest für die Verfasstheit junger Menschen. Ich formuliere es in drei Punkten.

1. Mehr Symptom als Zufall dürfte es sein, dass nicht wenige Jugendliche unserer Tage sich die Anknüpfung an archaische Lebenswelten expressis verbis wünschen. Ich meine damit nicht allein die Suche nach Geborgenheit spendenden Gemeinschaften – die man angesichts ihrer Zeitweiligkeit und Instabilität eher als neo-tribale Gruppierungen charakterisieren sollte.⁸ Vor allem ist an das Phänomen der World Music zu denken, die vielfältigste Interessen an non-westlichen Sozialisierungsmustern weckte.⁹ Eine Schallplatte mit Aboriginal music wurde im Winter 1988/89 von Punks aus Ostberlin, mit denen ich konferierte, als Kopiervorlage, »unsere Musik«, umgehend konfisziert, in den Aborigines erkannten sie sich selber wieder. Auch die Stachelfrisur der Punks heiße vollbewusst »Iro« – weil man sich dem Stamm der Irokesen »verbunden« fühle.¹⁰ Aus vermutlich gleichen Gründen halten Heavy-Metal-Jünger ihren Sound für die »älteste Musik überhaupt«, »wirklich noch ehrlich«.¹¹ Man will das Ur-sprüngliche, Ur-gesellschaftliche.

5 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a.M. 1986.

6 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979), Frankfurt a.M. 1987; ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M. 1983.

7 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1993; auch Gabriele Klein, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Hamburg 1999, S. 43ff.

8 Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus. Le Déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris 1988.

9 Vgl. Susanne Binas, »Klänge, die verzaubern. Sehnsucht nach Unversehrtheit und Verständigung in der Weltmusik«, in: *Vom hörbaren Frieden*, hrsg. von Dieter Senghaas und Hartmut Lück, Frankfurt a.M. 2005, S. 553–574.

10 Vgl. Christian Kaden, »Populäre Musik. Eine Skizze«, in: ders., *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel u.a. 1993, S. 199–219.

11 Werner Helsper, »Das »Echte«, das »Extreme« und die Symbolik des Bösen. Zur Heavy Metal-Kultur«, in: *»but I like it«. Jugendkultur und Popmusik*, hrsg. von Peter Kemper, Thomas Langhoff und Ulrich Sonnenschein, Stuttgart 1998, S. 244–259, hier: S. 250.

2. Dass Patchwork-Mentalitäten die Strategien heutiger Jugendlicher bestimmten, um sich biografisch zu konturieren und unbefriedigte Primärbedürfnisse durch »imaginäre Lösungen«¹² zu überbrücken, ist akademische Lehrmeinung. Nach neueren empirischen Einsichten aber scheinen Jugendliche alles andere als Lebensbasteleien anzustreben: eine kohärente Entwicklung vielmehr,¹³ in sozialen Positionen, die aufeinander Bezug nehmen, nicht ohne Konfliktspannung, aber keinesfalls im Nebeneinander des Beliebigen. Auch solches Leben aus dem Zusammenhang des Verschiedenen erscheint für naturnahe Kulturen daseinsfüllend. Und es hat ihnen nicht nur eine spezielle Logik aufgeprägt, die des komplementären »Wilden Denkens«,¹⁴ sondern auch das Ideal von Persönlichkeiten, die vermöge ihrer vielen ›Ichs‹ integriert sind, gesund kraft der Verwandlungen. Als Lebenspraxis kann das bis heute faszinieren.

3. Eine zentrale Argumentation dafür, dass Moderne und Postmoderne inszenatorische Identitätsbildung beförderten, geht auf Ulrich Becks Individualisierungs-These zurück;¹⁵ apologetische Geister lassen sich ungeschützt affirmativ hören: »Biographien« in unserer Zeit seien »gestaltbar [...], Lebensentwürfe wählbar« geworden,¹⁶ »die Freiheit der individuellen Auswahl und Entscheidung« erweise sich als »Standardproblem des banalen Lebensvollzugs«¹⁷. Ich stelle zur Disposition, ob diese Euphorie menschlicher ›Freisetzung‹ den aktuell-sozialpolitischen Umbau noch trägt. Die Sozialpädagogin Elke Josties, die über ein Jahrzehnt mit Westberliner Jugendlichen aus proletarischen Milieus arbeitete, registrierte schon vor Längerem, dass dort weder von jugendkultureller Stilisierung noch von Bricolage, einer »Neuordnung und Rekontextualisierung [verfügbarer kultureller] Objekte« die Rede sein könne.¹⁸ »Schon die Bewältigung des einfachen Lebensalltags« sei eine »Herausforderung«.¹⁹ Es steht zu vermuten, dass in Post-Hartz-Gesellschaften Diagnosen wie diese an Signifikanz gewinnen – und: dass mit einer Armut, die nicht auf Wählbarkeit, sondern Zumutbarkeit gründet, die ökonomischen Grundlagen von Inszenierungskulturen dahin fallen. Denn Inszenierungen (wo es sich um solche handelt) sind kostspielig.²⁰

12 Barbara Stauber, »Übergänge schaffen. Jugendkulturelle Zusammenhänge und ihre Bedeutung für das Erwachsen(?)werden am Beispiel Techno«, in: *Techno-Soziologie*, hrsg. von Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, Opladen 2001, S. 19–136, hier: S. 22 (die Begriffsbildung »imaginäre Lösungen« nach Cornelia Helfferich, *Jugend, Körper und Geschlecht*, Opladen 1994).

13 Matthias Rath, »Identitätskonzepte und Medienethik«, in: *Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung*, hrsg. von Renate Müller, Weinheim und München 2002, S. 152–161, hier: S. 158.

14 Claude Lévi Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt a.M. 1968; Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel und Stuttgart 2004, Kapitel 1, passim.

15 Beck, *Risikogesellschaft*, passim. Hier mit einem Anflug von Skepsis vorgetragen.

16 Dagmar Hoffmann, »Radionutzung von Jugendlichen – individualisiertes Alltagshandeln oder Selbstsozialisation«, in: Müller, *Wozu Musik*, S. 84–97, hier: S. 87.

17 Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, »Eine posttraditionale Gemeinschaft. Integration und Distinktion in der Techno-Szene«, in: *Verlust der Sicherheit? Lebensstile zwischen Multioptionalität und Knappheit*, hrsg. von Frank Hillebrandt, Georg Kneer und Klaus Kraeme, Opladen 1998, S. 83–102, hier: S. 88.

18 Elke Josties, »Mädchen, populäre Musik und musikalische Praxis. Fallstudien aus der Jugendkulturarbeit«, in: Müller, *Wozu Musik*, S. 208–221, hier: S. 217.

19 Ebd.

Jene Ernsthaftigkeit, die ich hier in die Debatte bringe, muss also keine Sache moralischer Übersäuerung sein. Sie ist Angelegenheit des Politisch-Praktischen. Ich sehe sie mit den Augen dessen, der nicht in einer Erlebnisgesellschaft sozialisiert wurde. Die Love-Parade (oder eine andere Show ihres Konfektionsmaßes) hätte kein einziges kommunistisches Regime zur Kapitulation zwingen können. Die Umzüge des Herbstes 1989 schafften es an verschiedenen Orten. Ihnen haftete etwas Rituell-Unerbittliches, etwas Liturgisches an, und zu einem Gutteil, mit Singen und mit Beten, waren sie Gottesdienste. Vor allem aber verwandelten sich die Menschen in ihnen, sie hielten sich aneinander fest, hielten zueinander. Nie und nimmer waren das virtuelle Wirklichkeiten, Lösungen der bloßen Einbildung. Begreiflich denn auch, dass man sich heute an diese Demonstrationen zurückerinnert. Auch wird in solchem Kontext das Öffnende, Schöpferische, Chaosfreundliche von Ritualen sinnfällig. Alle naturnahen Kulturen zehren von diesen Öffnungen. Einzig moderne Sozialtheorie²¹ hebt auf die Ordnungsstiftung des Ritualen ab, korrumpiert einseitig.

Wenn wir auf die Jugendszenen zurückblenden, kann dieses Theoriedefizit bis ins Detail hinein belegt werden. Im Techno,²² namentlich in dessen Club-Kulturen,²³ manifestieren sich Dramaturgien, als stammten sie aus afro-brasilianischen Kulturen.²⁴ Die Partys sind überlang. Eingewöhnungs-, Einstimmungsphasen assoziieren einen rituellen Introitus: funktional äquivalent den Herbeirufungen einer spirituellen Sphäre. Dann tanzt man, stundenlang, und lässt sich fallen,²⁵ verliert das alltägliche Selbst in Trance oder trance-ähnlichen Zuständen. Zugleich lässt man sich darauf ein. Das »lose yourself«²⁶ ist ein Teil des Lebens.²⁷ Erst das Chill out, vergleichbar den Ruheräumen von Possessions-Séancen, führt zum ersten Sein zurück. Dennoch steht nicht fest, dass jenes auch das »Eigentliche«, maßgebende Dasein wäre. Hoch bemerkenswert ist es, dass Sexualität in den Club-Parties eine absolut untergeordnete Rolle spielt.²⁸ Eine der Ursachen: Nach den Tanzorgien ist man »milde« geworden,²⁹ körperlich »total ausgepumpt«.³⁰ Mir fällt andererseits aber auch die Ton-Steine-Scherben-Logik ein, dass man kaputt machen solle, was einen kaputt

20 Hitzler und Pfadenhauer, »Eine posttraditionale Gemeinschaft«, veranschlagten 1998 für die Techno-Anhänger ein Durchschnittsbudget von 500 DM monatlich, um ihren Freizeitinteressen nachzugehen. Dies überschreitet den Betrag eines üblichen Taschengeldes um ein Mehrfaches.

21 Niklas Luhmann, *Funktion der Religion* (1977), Frankfurt a. M. 1996; Hans-Georg Söeffner, *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags*, Frankfurt a. M. 1992.

22 Klein, *Electronic Vibration*.

23 Julia Werner, »Die Club-Party. Eine Ethnographie der Berliner Techno-Szene«, in: *Techno-Soziologie*, hrsg. von Hitzler und Pfadenhauer, S. 31–50; Sabine Vogt, *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in der Jugendkultur Berlins*, Kassel 2005.

24 Tiago de Oliveira Pinto, *Capoeira, Samba, Candomblé*, Berlin 1991.

25 Werner, »Die Club-Party«, S. 43.

26 Sarah Thornton, *Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge 1995, S. 2.

27 Eckart Müller-Brachmann, »Neues im jugendkulturellen Raum? Kulturelle Positionen Jugendlicher«, in: Müller, *Wozu Musik*, S. 126–139, hier: S. 134.

28 Klein, *Electronic Vibration*, S. 166ff.

29 Ebd., S. 185.

30 Michael Corsten, »Was hält Event-Szenen in Schwung? Selbstpositionierungen auf der Bühne, im Netzwerk und in Ekstaseritualen einer gegenwartsakzentuierten Erlebnisgesellschaft«, in: *Techno-Soziologie*, hrsg. von Hitzler und Pfadenhauer, S. 97–118, hier: S. 114.

mache.³¹ Vermutlich werden die Raver davon nichts wissen wollen. Aber angesichts einer allgemeinen Pornographisierung moderner Kultur, sonderlich auch der Erwachsenen, wäre Ent-Haltsamkeit keine schlechte Gegen-Haltung. Die Körperbetonung des Techno ist ein Zugang, um vom Erlebnis des Selbst zur Selbsterfahrung durchzudringen.³² Was sich verkörpern lässt und als korporale Identität sich einspeichert, ist nicht länger beliebig wählbar. Es hat Grenzen und Begrenzungen; »was der Leib gelernt hat, das besitzt man nicht wie ein wiederbetrachtbares Wissen, sondern das ist man.«³³ Vielleicht zählt es zu den schlitzohrigen Leistungen der Raver, dass sie mit den Body-Exzessen das biologische Alter in die Erfahrung wiedereinführten. Denn wo andernorts Senilität durch Lifting sich erfolgreich selbst verleugnet, kann der erstbeste Rave-Kurs sie ans Licht bringen. Bereits nach Minuten müssten Oma und Opa, die sich zu ihrem Status quo nicht bekennen wollten, hoffnungslos ausscheiden. Anders gesagt, und deutlich positiver: Eingeschlossen in den Grenzen des Körperlichen, des körperlich Leistbaren, ist das Glaubhafte. Verkörperungs-Praxis, sofern man sie mit einem entsprechenden Konsens ausstattet, mag Vertrauen stiften.

Im Übrigen ist der Körper als Ort des Anderswerdens nicht erst von den Ravern entdeckt worden. Schon die Punks, die eigentlich mit einer Revolte der Zeichen, Embleme, Accessoires antraten, um die Sprache der Herrschenden zu unterwandern,³⁴ verstanden sich nie als verkappte Semiotiker. Stets waren sie im Leib. Und sie ließen das in sich hinein oder aus sich heraus, was sie ausleben, ausleiben konnten. Die präzisesten Sätze zu Verwandlung und Rückverwandlung habe ich in Gideon Sams Roman *The Punk* gelesen.³⁵ Der Held, Adolph Sphitz, eigentlich David, besteht auf der selbstgewählten Identität, ohne den geringsten Kompromiss zu machen. Selbst die Formulare des Arbeitsamtes lässt er mit dem Pseudonym, dem Tageskampf-Namen, ausfüllen. Wenn er zu Bett geht jedoch, streicht Adolph die wirren Haare zurecht, »zum ursprünglichen Bürstenschnitt«, und zieht die »Sicherheitsnadeln aus Nase und Ohren«.³⁶ Es ist ein Toilette-Machen für sich selbst, das niemand bemerkt, nur er erspürt, und das offenbar der Körperidentität des Anderen, des David Sphitz, eignet. Am Morgen dann, bevor er in Mutters Küche zu Bacon and Egg hinab schlittert, sorgt eine einzige Armbewegung dafür, dass das Haar wieder »wild in alle Richtungen« steht.³⁷ Adolph und David als leibstechnischer Doppeldecker: Komplementarität, Ergänzung zu einem Ganzen.

Auch die Ostberliner Punks, von denen ich berichtete, waren mit Mehrfachidentitäten vertraut, ohne dem Spaltungsirrsinn zu verfallen. Schließlich verlangte ihnen das Leben

31 Vgl. Tibor Kneif, *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*, Reinbek 1982, S. 29 – der den Slogan der Punk-Band Ton Steine Scherben als eines der wenigen Sprichwörter in der Rockmusiklandschaft auszeichnet.

32 Sensibel herausgearbeitet bei Klein, *Electronic Vibration*, S. 129ff., pointiert S. 270f. und S. 276f.

33 Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1993, S. 135; vgl. Kaden, »Populäre Musik«, S. 225.

34 Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London 1979; vgl. Umberto Eco, »Für eine semio-logische Guerilla« (1967), in: ders., *Über Gott und die Welt*, München 1985, S. 146–156.

35 Gideon Sams, *The Punk*, London 1978; zitiert nach »but I like it«, hrsg. von Kemper u. a., S. 212–225.

36 Ebd., S. 217.

37 Ebd.

eine parallele Sozialisation ab: in Richtung des gesellschaftlich verordneten Erwachsen-Werdens und der Peergroup-Normen.³⁸ Nicht einmal alle trugen ›Tracht‹. Punk zu sein, bedeutete in der DDR allem voran, sich zu verhalten, überzeugter, in vielem auch tätiger, Widerstand. Und es war eine Lebensform, die sich verkörperte, Pogo als Sozialtraining: sich rücksichtslos austoben, aber (der Leitsatz wurde mir in die Feder diktiert, damit ich ihn auch im Kopf behielte): »Wenn einer fällt, wird er aufgehoben«.³⁹ Nicht so sehr die Achtung vor dem Anderen, sondern dessen Wahrnehmung war es, die, in einer Epoche der Drängeffekte und Autopoiesen, mir Respekt abnötigte.

Hier nun können wir uns Fragen des Musikalischen im engeren Sinne zuwenden. »Musik als ›Fahrzeug‹« – das ist ein zunächst ambivalenter Titel. Er spielt auf religiöse Konzepte an – etwa die Selbstbezeichnung des Süd- und des Nordbuddhismus als Hinayana bzw. Mahayana, Kleines und Großes Fahrzeug. In diesem Sinn erscheint Musik als Vehikel, oder auch »Space-Shuttle«,⁴⁰ für Passagen, existentielle Grenzüberschreitungen. Fahrzeuge in Postmodern Times können freilich auch surfend durch die Gegend schießen, ziellos im Kreis, sich selbst genügend. Ob sie so fahren oder so, oder ganz anders, hängt davon ab, wer sie steuert. Dies ist eine elementare, jedoch keineswegs überflüssige Botschaft. Pop-musik ›lebt‹, wesentlich, nicht in und aus ihrer Dinghaftigkeit. Menschen sind es, die sie in diese oder jene Richtung lenken. (Zwar kann man das auch von einer Beethoven- oder Bruckner-Symphonie sagen, jedoch bei weitem nicht im gleichen Ausmaße.) Viel wichtiger aber: Als Fahrzeug erhält Musik eine – von der musiktheoretischen Reflexion selten bedachte – eigenwillige Funktionsbestimmung. Seit dem 18. Jahrhundert, und namentlich unter dem Einfluss von Ausdrucksästhetiken, erscheint es uns zwingend, Klang als ein Sachliches zu fassen, das etwas in sich berge: Gefühle, Expression, ›Geist‹ – oder aber Symbol sei für ein außer ihm Befindliches. Daraus entstanden ehrgeizige Abbild- und Widerspiegelungslehren.⁴¹ Auch Popmusik wird vielfach nach deren Elle vermessen. Heavy Metal-Sound, so ist zu lesen, sei ein »Spiegel des Selbst«, in dem »Gefühle der ›absoluten Harmonie‹ und der Aggressivität« sich äußerten.⁴² Im Techno erdröhne die Maschinenwelt,⁴³ wenn nicht der »große Herzschlag« der »Urmutter«.⁴⁴ Ich kann, wenn

38 Vgl. Burkhard Hill, »Musik als Medium in der Jugendarbeit«, in: Müller, *Wozu Musik*, S. 195–207, hier: S. 196; auch Artur Schroers, »Zum Drogengebrauch im Techno-Party-Setting«, in: *Techno-Soziologie*, hrsg. von Hitzler und Pfadenhauer, S. 213–231, der mehrfach ein »Leben in zwei Welten« thematisiert (vgl. S. 221 und S. 228).

39 Kaden, »Populäre Musik«, S. 217.

40 Gabriele Klein, »Tanz als Space-Shuttle. Techno – die Popkultur der 90er Jahre«, in: *ballett international/tanz aktuell* 8/9 (1996), S. 54–59.

41 Vgl. Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden 1976; Ero Tarasti, *Myth and Music*, Paris 1979; ders., *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, New York 1995; extrem marxistisch Eberhard Lippold, *Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik*, Leipzig 1971.

42 Helsper, »Das ›Echte‹«, S. 247.

43 Franz Liebl, »Ein bisschen Spaß muß sein!« (Du darfst! Remix). Grundzüge einer fetisch-basierten Analyse der Techno-Kultur«, in: *Techno-Soziologie*, hrsg. von Hitzler und Pfadenhauer, S. 309–322, hier: S. 315f.

44 Jürgen Kaesler, *Techno und Religion*, Hamburg 1999, S. 128.

ich will, all das in der Tat hören. Aber wenn ich nicht will, höre ich es auch nicht. Denn Musik, zu verschiedensten Zeiten, mag *ergon* sein, aber auch *energeia*.⁴⁵ Und vielleicht sollte man bereits aus diesem Grunde auf den imperativen Singular ›die‹ Musik verzichten. *Energeia*-Gattungen nämlich sind nicht primär symbolisch und nach ihrer Darstellungsweise, sondern nach ihrer Wirkung, ihrer Appellfunktion zu deuten.⁴⁶ Das Wiegenlied z.B. ikonisiert nicht ein Kind im Einschlummern, sondern bringt, wenn es richtig geht, das Kind zum Schlafen. Oder jene Musiken, die Trancen oder Ekstasen induzieren. Vor allem die ersteren, dem Techno in vielen Zügen frappierend ähnlich, sind ihrer Struktur zufolge ausgesprochen langweilig – und allenfalls in diesem Sinn aufregend. Immer wieder habe ich es an Studenten durchprobiert: zehn Minuten Schamanentrommel oder zwanzig Minuten eines ›ewig gleichen‹ Gamelans können auch gutmütige Rezipienten aus der Fassung bringen. Allerdings dann nur, wenn sie das entsprechende Stück als Darbietung mit ästhetischem Eigen-Wert, als Werk, als in sich ruhende Komposition verstehen. Gerade die Monotonie indes, auch das perpetuierte Accelerando von Tranceklängen, ist es ja, welches Wahrnehmung zur Krise bringt, nicht notwendig per Reizüberflutung,⁴⁷ sondern durch informationelle Unterforderung – und so der Entstehung alterierter Bewusstseinszustände zuarbeitet.⁴⁸ Wertbestimmend an den *energeia*-Musiken ist das Ziel, das sie sich setzen, nicht das klingende Gebilde an und für sich. Unlängst präsentierte eine empirische Studie⁴⁹ den aufschlussreichen Befund, dass Jugendliche in bestimmten Gefühlslagen ausdrücklich jene Klangmuster präferieren, die ihre Emotionen verstärken und befestigen: nach dem Iso-Prinzip der Musikwahrnehmung. Gleichzeitig war dokumentiert, dass sie, im Falle zumindest von Aggressivität und Frustrationen, mit Hilfe der Musik aus der gegebenen Befindlichkeit heraus wollten. Kumulativ-musikalische Rückkopplungen einerseits also, bei andererseits klar formulierten Kompensationswünschen.⁵⁰ Der Widerspruch löst sich als scheinbar auf, wenn man von der *ergon*- auf die *energeia*-Perspektive umschaltet. Denn wer Aggression durch Musik intensiviert, kann sich so weit in den Gefühlsstau hineinsteigern, dass dieser ihm unerträglich wird – und dass er entweder um sich schlagen oder den Systemsprung in eine ganz anders geartete seelische

45 Vgl. die Ausarbeitung dieser aristotelischen Kategorien zu Grundbegriffen der Sprachphilosophie bei Wilhelm von Humboldt, *Über die Karwi-Sprache auf der Insel Java nebst einer Einleitung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, 3 Bde., Berlin 1836–1839; auch Jürgen Trabant, *Apeliotes oder Der Sinn der Sprache. Wilhelm von Humboldts Sprach-Bild*, München 1986.

46 Zur Begrifflichkeit vgl. Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Jena 1934, passim.

47 Gilbert Rouget, *Music and Trance*, Chicago 1985, S. 11; auch Helmut Rösing, »Massen-Flow. Die ›Rebellion der Unterhaltung‹ im Techno«, in: *Techno-Soziologie*, hrsg. von Hitzler und Pfadenhauer, S. 177 bis 184, hier: S. 182.

48 Vgl. Erika Bourguignon, »Altered States of Consciousness, Myths and Rituals«, in: *Drugs, Rituals and Altered States of Consciousness*, hrsg. von Brain M. DuToit, Rotterdam 1977, S. 7–23; auch Rudolf M. Brandl, »Musik und veränderte Bewusstseinszustände«, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hrsg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Reinbek 1993, S. 599–610.

49 Holger Schramm und Peter Vorderer, »Musikpräferenzen im Alltag. Ein Vergleich zwischen Jugendlichen und Erwachsenen«, in: Müller, *Wozu Musik*, S. 112–125, hier: S. 118.

50 Ebd.

Verfassung wagen muss. Mir scheint, dass gerade Popmusik über die Maßen häufig mit Eskalationen operiert: auf dass Aggressivität überwunden werde. Das sollte nicht dazu verleiten, Gewaltextesse a priori in Friedensakte umzudeuten. Indes: Möglichkeiten dieser Art wird man bedenken müssen. Evident ist jedenfalls, dass man aus Gewalt darstellenden Klängen nicht zwangsläufig auf deren gewaltbereite Nutzung schließen darf. Und: dass Resonanzmodelle der Musikrezeption – Gleiches zu Gleichem, ähnliche Töne zu ähnlichen Stimmungen – immer noch jene »maximae permutationes« im Verhalten hervorzubringen wissen, auf die, mit fast gleichlautenden Worten, der Spätrömer Boethius hoffte.⁵¹ Wer wohin sich bewegt mit dem Fahrzeug der Musik, scheint wissenswert und erkundungsbedürftig – und wer wohin fährt mit welchen Mitteln.

Der umrissene Sinnkomplex wirft nun aber auch ein verändertes Licht auf die Affinität westlicher Jugendlicher zu außereuropäischen Musizierpraktiken. Ritualbezüge, Sehnsüchte nach Geborgenheit und Verwandlung markieren vermutlich die eine Motivationslinie. Eine andere führt über das Phänomen musikalischer *energeia*. Wir könnten es auch das Prinzip der *power* nennen. So gesehen, mag World Music, und die Beschäftigung mit anderen Kulturen in non-kolonialer Aneignung, existentiell durchaus in die Tiefe gehen. Wenn ich einstweilen skeptisch bleibe gegenüber der Vision eines »Austauschs von Lebenserfahrungen zwischen den Kontinenten«⁵², so angesichts der Frage, ob es denn Lebens-Erfahrungen seien, die faktisch ausgetauscht würden. Denn was World Music zur World Music qualifiziert, ist ihre weltweite Verbreitung mit elektronischen Instrumentarien. Und diese hält sich an verkaufbare Disks und Scheiben, das, was durch technische Medien gespeichert wird bzw. zur Speicherung sich anbietet.⁵³ Es kann ja sein, dass wir irgendwann einmal auch unser innerstes Innen in Dateien ablegen werden. Vorerst entsteht Lebenserfahrung nur, wenn man sie lebt. Ein wenig verkürzt: Das Prinzip der *energeia*, das rituelle und zeremoniöse Musiken prägt, wird durch Welthandel und sachliche Verwertung »ergonomisiert«, verdinglicht. Und das, was landläufig als »Dekontextualisierung« zählt,⁵⁴ ist eine nur höfliche Umschreibung von Zerstörungsvorgängen. »Ethnische« Musik gebietet nicht einfach über einen Kontext, aus dem ein Klangtext sich herauschälen ließe. Sie existiert in diesem und mit diesem. Kontexte sind selber Texte.⁵⁵ Wenn ich eine Scheibe Sufi-Musik in den CD-Player einführe, habe ich nur die Klanghülle in der Hand, später in den Ohren. Sinn gibt das Sufi-Ritual erst in seiner Fülle sozialer Aktionen und Interaktionen – sowie in Glaubensbezeugungen, die der normale Europäer, da der einschlägigen Sprachen unkundig, im Geringsten nicht versteht.⁵⁶ Wohlbemerkt: Er kann sie nicht verstehen. Oft aber wird er es auch nicht wollen, wird er meinen, dies nicht nötig zu haben. Sinn wird so transformiert zum

51 Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica* I, 1 (zitiert nach der Ausgabe von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, S. 180).

52 Kaden, »Populäre Musik«, S. 227.

53 Binas, »Klänge, die verzaubern«.

54 Ebd.

55 Christian Kaden, »Kontext als Text – eine Paradoxie?« in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel u. a. 1998, S. 190–193.

56 Kaden, *Das Unerhörte*, S. 59–66.

puren Sound – der seinerseits dann natürlich Sound-Sinn, als klangliches *ergon*, entwickeln könnte.⁵⁷ Alle Beschwichtigungen dahingehend, dass World Music gar nicht so kulturimperialistisch sei und auf regionale Aspekte und Märkte, auch regionale Labels Rücksicht nehme⁵⁸, finden an der skizzierten Transformation ihre Demutsschranke. Denn gerade die Independents vor Ort stecken mitten drin im Trend der Versoundungen.

Im Grunde sehen wir uns einer paradoxen Situation gegenüber. Jugendliche des Westens, und nicht wenige, wollen die ernsthafte Daseinserfahrung, die ernsthafte Entgrenzung, da Patchwork-Existenzen zu wenig Halt bieten. Nicht-westliche Kulturen, ex principio, verfügen über Alternativ-Wissen, in Strukturen des Denkens, Strukturen des Handelns. Da sie gleichzeitig massiver Globalisierung unterliegen: wirtschaftlich, politisch, vereinnahmt durch kulturelle Industriekomplexe, wird ihnen das Anders-Sein systemisch ausgetrieben. Und auch darüber ist nachzudenken: Solange der Westen den Ton angibt, im übertragenden wie im Wortsinne, scheint die Partizipation armer Länder an der Welt-Macht vielfach nur durch das Gleichziehen im Bereich symbolischer Kapitalien möglich. Junge Afrikaner – das ist bekannt für Länder nördlich der Sahara, aber auch für die West- und die Ost-Küste – sind nicht länger bereit, alte, ehrwürdige Trommeln zu rühren. Angekommen fühlen sie sich in der Globalität, wenn sie US-Pop kompetent nachahmen.⁵⁹ Ihre Produkte werden von westlichen Ethno-Aktivist:innen daher als un-authentisch beurteilt. Und gerade World-Music-Fans würden sie ohne weiteres nicht kaufen. Also kommt der neue, neu-identische afrikanische Sound gar nicht erst in westliche Regale, reproduziert sich Fremdheit in vorgeblicher Annäherung.⁶⁰

Wissenschaft wird vergleichsweise wenig tun können, um solche Asymmetrien – aus denen die großen Konflikte des 21. Jahrhunderts erwachsen werden – auch nur abzumildern. Aber sie muss das, was ohnehin abläuft, nicht zusätzlich noch apologetisch emporstylen. Lebens-Probleme zu sehen, mit Kants praktischer Vernunft und unter Hintanstellung soziologischer und musikwissenschaftlicher Theoriespreizung, könnte ein Anfang sein. Vielleicht aber auch: die Zuwendung zu denen, die den Prozess praktisch, lebenspraktisch mittragen. Weder zu alt bin ich noch zu zynisch, um nicht auf ihre praktische Vernunft, trotz alledem, zu setzen.

57 Vgl. Veit Erlmann, »Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music«, in: *World-music*, hrsg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin (= PopScriptum. Beiträge zur populären Musik 3), Berlin 1995, S. 6–29. In diesen Zusammenhang gehören auch die Phantasmen von Musik als einer Sprache der Welt, z. B. der Ausspruch Peter Gabriels: »Music is a universal language, it draws people together and proves, as well as anything, the stupidity of racism« (zitiert nach Binas, »Klänge, die verzaubern«). Hier findet, mit blanken Behauptungen um sich schlagend, ein brutaler Kosmopolitismus seine Worte, der nur scheinbar den Idealen von *liberté*, *égalité* und *fraternité* treu bleibt, stattdessen »fremde« Kulturen per Universalitätsanspruch enteignet.

58 Vgl. Martin Stokes, »Globalization and the Politics of World Music«, in: *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, hrsg. von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, New York, London 2003, S. 297–308.

59 Vgl. Binas, »Klänge, die verzaubern«.

60 Ebd.

Winfried Gebhardt (Koblenz–Landau)

Jugendkultur, Jugendsubkultur, Jugendszene

Zur Soziologie juveniler Vergemeinschaftung

»We are different!« ist eine der Kernaussagen, die dem Selbstverständnis der Jugend Kontur geben. Sie diene – in dieser oder einer anderen Form – Jugendlichen schon immer dazu, sich gegen die »Welt« der Erwachsenen abzugrenzen, und das tut sie auch noch heute. Jugend ist »anders«, und Erwachsene haben der Jugend das Recht, »anders« zu sein, bis zu einem gewissen Grad auch immer zugestanden. Dass Jugend »anders« ist und »anders« sein muss, das wusste Aristoteles so gut wie Cicero, Thomas von Aquin so gut wie Goethe. Und auch dem deutschen Volkslied war es bekannt, als es formulierte: »Lass doch der Jugend ihren Lauf!« Insofern handelt es sich bei der Aussage, Jugend sei »anders«, um eine Trivialität, freilich um eine solche, die in regelmäßigen Abständen immer wieder neu ausgesprochen werden muss – auch weil sich das jugendliche »Anderssein« immer wieder neuen kulturellen, auch musikalischen Ausdruck verschafft, sich immer wieder in neuen Sozialformen organisiert und so das latente Misstrauen der Erwachsenen der Jugend gegenüber aufrechterhält.

Die Aussage, dass Jugend »anders« ist und auch »anders« sein muss, stützt sich auf grundsätzliche Erkenntnisse der sozialpsychologischen und soziologischen Jugendforschung. Jugend wird hier verstanden als eine spezifische Entwicklungsphase in der menschlichen Biographie. Diese Entwicklungsphase – auch als Adoleszenz bezeichnet – kann als typische Übergangsphase verstanden werden, als »psycho-soziale Karenzzeit« (Erik Erikson), in der Jugendliche bestimmte Entwicklungsaufgaben zu erfüllen haben. Eine davon ist die »Ablösung« vom Elternhaus, von der eigenen Herkunftsfamilie, von der Vertrautheit und Sicherheit eingespielter und routinisierter sozialer Nahverhältnisse mit ihren unhinterfragten, selbstverständlich geltenden Normen, Werten und Beziehungsmustern. Ablösungsprozesse dieser Art, die notwendig einhergehen mit dem selbständigen Betreten neuer Erfahrungs- und Erlebnisräume, also mit Differenzerfahrungen, werden in der Regel begleitet von Distanzierungs- oder Abgrenzungsbestrebungen, die das Erleben von Besonderheit und damit die Entdeckung der eigenen Person als »Ich« erst ermöglichen.¹ Zur Lebensphase Jugend gehört also notwendig eine gewisse – oftmals nur spielerisch praktizierte – provozierende Anti-Haltung, die sich gegen die »Welt« der Erwachsenen und ihre Kultur richtet und die – spätestens mit der Genese moderner Gesellschaften – zur Entstehung typisch jugendlicher »Sonderwelten« mit eigenen normativen, ideellen und ästhetischen Leitvorstellungen führt, die sich in spezifischen jugendlichen Lebensgefühlen und Lebensstilen bündeln.

1 Vgl. dazu Friedrich Tenbruck, »Moderne Jugend als soziale Gruppe«, in: *Jugend in der modernen Gesellschaft*, hrsg. von Ludwig von Friedeburg, Köln u. a. 1965, S. 87–98; Klaus Hurrelmann, *Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung*, Weinheim u. a. 1994.

In der Vergangenheit wurden diese jugendlichen ›Sonderwelten‹ oftmals als Subkulturen² bezeichnet, in denen sich die jugendspezifische Anti-Haltung zu einer ›gesellschaftskritischen‹ Lebensform mit alternativen Werten, Verhaltensformen und kulturell-ästhetischen Präferenzen verdichtete – einer Lebensform, die oftmals ideologisch (links wie rechts) unterfüttert wurde mit in der Regel eher diffusen Utopien eines ›besseren‹ und ›gerechteren‹ Lebens. Auch deshalb wurden sie oftmals von den Erwachsenen als Bedrohung und als Gefahr für die etablierte Ordnung eingeschätzt und die für sie typischen Verhaltens- und Praxisformen als deviantes oder abweichendes Handeln abqualifiziert. Das galt für die frühen Jugendbewegungen des Wandervogels oder der Bündischen Jugend ebenso wie für die oftmals auch als ›soziale Bewegungen‹ charakterisierten Jugendsubkulturen der Rocker, der Hippies oder der Punks.

Die Situation hat sich heute deutlich verändert. Die seit den 1970er Jahren zu beobachtenden gesellschaftlichen Individualisierungs- und Globalisierungsprozesse haben nicht nur zu einem Bedeutungs- und Akzeptanzverlust etablierter Institutionen (Vereine, Verbände, Parteien, Kirchen und andere) und ihrer normativen Geltungsansprüche geführt, sie haben auch die individuelle Wahlfreiheit – insbesondere was die ästhetische und weltanschauliche Gestaltung des eigenen Lebens betrifft – enorm erhöht. Folge dieser Entwicklungen ist eine akzelerierende Pluralisierung (oftmals synkretistischer) kultureller Sinn- und Lebensstilangebote, unter denen nicht nur, aber vor allem Jugendliche ›auswählen‹ können. Diese führt ihrerseits dazu, dass einstmals klar konturierte Hierarchiemuster in der Bewertung kultureller Praktiken und weltanschaulicher Orientierungen (wie beispielsweise die Unterscheidung zwischen Hochkultur und Populärkultur) an Bedeutung verlieren und damit die Bereitschaft, das ›Anderssein‹ des ›Anderen‹ zu tolerieren, wächst, weil in dieser Situation das Recht auf kulturelle Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung als einziges gesellschaftliches Leit- und Ordnungsprinzip noch konsensfähig erscheint.

Unter diesen ›spätmodernen‹ Bedingungen fällt es Jugendlichen schwer, überhaupt noch eine festgefügte kulturelle und soziale ›Welt‹ der Erwachsenen zu identifizieren, gegen die es sich abzugrenzen und aufzulehnen lohnt. Die Eltern von heute sind schon selbst ›Kinder der Freiheit‹ (Ulrich Beck) und gestehen ihrem Nachwuchs Freiräume zu, die sie sich selbst hart erkämpfen mussten. Wenn es überhaupt noch ein gesellschaftliches Tabu gibt, gegen das angegangen werden kann, um Differenz zu markieren, dann ist es das Toleranzgebot der pluralistischen Gesellschaft selbst. Die in einigen wenigen jugendkulturellen ›Sonderwelten‹ verbreitete Neigung, mit rechtsextremen, elitären und demokratiekritischen Weltanschauungsfragmenten (wie beispielsweise bestimmten Denkfiguren aus dem Kreis der sogenannten ›Konservativen Revolution‹) zu ›spielen‹, erklärt sich wesentlich aus diesem

2 Der Begriff der Subkultur wurde und wird auch noch heute in den Sozialwissenschaften unterschiedlich definiert und benutzt (vgl. Günter Cremer, *Jugendliche Subkulturen. Eine Literaturdokumentation*, München 1984). Hier wird er im Sinne der Cultural Studies gebraucht, als Bezeichnung für eine ›totale‹, ›eigensinnige‹ und (latent) ›widerständige‹ Lebensform, die sich als soziale, kulturelle (manchmal auch politische und ökonomische) ›Alternative‹ zu der sie umgebenden Gesellschaft begreift und deshalb deren normativen Ansprüchen und kulturellen Ausdrucksformen dezidiert entgegentritt (vgl. z. B. Rolf Schwendter, *Theorie der Subkultur*, Frankfurt a.M. 1978; Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London 1979).

Sachverhalt. Insgesamt betrachtet, entwickelt die das jugendliche Selbstverständnis charakterisierende Aussage ›We are different!‹ allerdings eine neue Stoßrichtung. ›We are different!‹ heißt heute nur noch bedingt: wir sind ›anders‹ als unsere Eltern oder die Erwachsenen. ›We are different!‹ steht heute fast ausschließlich für den Willen, ›anders‹ zu sein als andere Jugendliche. Angesichts des stark gewachsenen Toleranzspielraums, den Erwachsene Jugendlichen heute zugestehen, grenzen sich Jugendliche in zunehmendem Maße gegeneinander ab und konstruieren ihre Identität oftmals in der Konfrontation mit Gleichaltrigen. Zunehmend zerfällt Jugend heute in unterschiedliche, teilweise sogar in miteinander konkurrierende Teile, deren ›Gegenüber‹ nicht mehr die ›Gesellschaft‹ ist, sondern diejenigen, die einen anderen Lebensstil praktizieren und andere ästhetische Vorlieben teilen. Technos, Hip-Hopper, Grufties, Gothics, New Romantics, Goas, Skater, Snowboarder, Mountainbiker, Skinheads, Heavy Metal-Freaks, Hacker, Treckies und viele andere mehr berufen sich in aller Regel nicht nur auf unterschiedliche kulturelle, ästhetische und weltanschauliche Traditionen, sie grenzen sich auch äußerlich (in der Kleidung, in der Inszenierung des Körpers, im Gebrauch von Symbolen und anderem) zunehmend gegeneinander ab und demonstrieren ihre jeweilige Besonderheit und ihren Eigensinn offensiv und provokativ im jugendinternen ›Kampf um Bedeutung‹ (Lawrence Grossberg) in sogenannten ›style-wars‹. Es ist heute nur noch bedingt die ›Gesellschaft‹ als Chiffre für die ›verachtete‹ Welt der Erwachsenen, die als Kontrapunkt und auch als Reibungsfläche für jugendliches Orientierungsverlangen und jugendliche Identitätsbildung dient, sondern es sind die im jugendinternen ›Kampf um Bedeutung‹ beteiligten Konkurrenten. Der ›Feind‹ steht nicht mehr außen vor, er befindet sich in den eigenen Reihen. Auch deshalb neigt Jugend heute dazu, sich nicht mehr demonstrativ gegen die sie umgebende ›Gesellschaft‹ abzugrenzen und eine ›Gegenwelt‹ zu postulieren und zu leben, sondern sie begnügt sich damit, einen – auch weitgehend zugestandenen – Freiraum einzufordern, um ihre primär ästhetischen Vorstellungen in einem Kreis von Gleichgesinnten innerhalb der ›Gesellschaft‹ zu verwirklichen.

Diese für hochgradig individualisierte Gesellschaften typische ›Entstrukturierung‹ von Jugend als relativ geschlossener gesellschaftlicher Teilgruppe, die einhergeht mit einer Entwicklung, in der Jugendlichkeit aus einer oppositionellen oder inoffiziellen Position ins Zentrum der Kultur rückt, also nicht mehr länger als Übergangsstadium gilt, sondern als Ideal einer ganzen Gesellschaft, hat sich auch in der sozialwissenschaftlichen Terminologie niedergeschlagen. Insbesondere in der (musik-)pädagogischen Jugendforschung wurde in den letzten Jahren der Begriff der ›Subkultur‹ aufgegeben und der unverbindlichere Begriff der ›Jugendkulturen‹ an seine Stelle gesetzt.³ Wenn hier überhaupt noch von ›Subkultur‹ die Rede ist, dann nur noch im Sinne einer gleichberechtigten gesellschaftlichen ›Teilkultur‹.

3 Eine maßgebliche Rolle spielte dabei: Dieter Baacke, *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*, Weinheim u. a. 1987. Zum heutigen Stand der Jugendforschung vgl. Hartmut GRIESE und JÜRGEN MANSEL, »Sozialwissenschaftliche Jugendforschung. Jugend, Jugendforschung und Jugenddiskurse: Ein Problemaufriß«, in: *Soziologische Forschung: Stand und Perspektiven*, hrsg. von Barbara Orth, Thomas Schwietring und Johannes Weiß, Opladen 2003, S. 169–194. Vgl. zur musikpädagogischen Diskussion u. a. *Musikunterricht heute*, Bd. 5: *Musikkulturen – fremd und vertraut*, hrsg. von Meinhard Ansohn und Jürgen Terhag, Oldershausen 2004.

Mit einer solchen Begriffsverschiebung gerät freilich der ›revolutionäre‹ Impuls des Anders-Sein-Wollens, des Sich-Abgrenzen-Wollens, der allen jugendlichen ›Sonderwelten‹ zu Eigen ist, aus dem Blickfeld und löst sich auf in eine liebesakosmistische Beliebigkeitsideologie des ›Jeder darf tun, was er will!‹ und ›Alles hat seinen eigenen Wert!‹.

Aus der Unzufriedenheit mit dem diffusen, weil die Besonderheiten juveniler Vergemeinschaftung verwischenden Begriff der Jugendkultur hat sich, insbesondere in der Soziologie, ein innovatives theoretisches Konzept durchgesetzt, das die neueren gesellschaftlichen Entwicklungen (einschließlich des Bedeutungsverlusts spezifisch ›subkultureller‹ Vergemeinschaftungsformen) berücksichtigt, gleichzeitig aber die jugendliche Widerständigkeit, das jugendliche Anders-Sein-Wollen in seinem ›revolutionären‹, ›subkulturellen‹ Anspruch nicht ausschließt, also präziser, differenzierungsfähiger und damit inhaltsreicher ist als der Begriff und das Konzept der Jugendkulturen.⁴ Dies ist die Theorie der Jugendszene.⁵

Szenen im Allgemeinen, Jugendszenen im Besonderen, lassen sich im Anschluss an Gerhard Schulze – in einem ersten Zugriff – als »Netzwerke lokaler Publika«⁶ definieren, deren jeweiliges Merkmal die partielle Identität von Personen, von Orten und von Inhalten ist. Eine entwickelte Szene ist ein locker verknüpfted soziales Gefüge von Personen, welche bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und diese Gemeinsamkeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln. Voraussetzungen dafür sind typische Orte und typische Zeiten, an, beziehungsweise zu denen die Szenemitglieder sich treffen und miteinander kommunizieren und interagieren. Ausgehend von dieser allgemeinen Definition lassen sich Jugendszenen durch sieben spezifische Merkmale genauer bestimmen⁷:

1. Szenen sind primär ästhetisch orientierte soziale Netzwerke.

Szenen setzen sich in der Regel aus einzelnen, zumeist lokal verortbaren Gruppen zusammen, die sich auf der Basis gemeinsamer Erlebnis-Interessen und zumeist ähnlicher ästhetischer Inszenierungs- und Performationsvorlieben (in Musik, Tanzstil,

4 Nur nebenbei sei bemerkt, dass der soziale Prozess der Szene-Bildung, der diese Begriffswahl initiiert hat, nicht nur auf den gesellschaftlichen Teilbereich der Jugend beschränkt ist, sondern alle gesellschaftlichen Gruppen erfasst. Ich habe zum Beispiel in einer empirischen Studie über die Besucher der Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele zeigen können, dass auch die ehemals festgefügte, ja ›versäulte‹ Gruppe der Wagnerianer einem solchen ›schleichenden‹ Prozess der Verszenung unterliegt. Vgl. Winfried Gebhardt und Arnold Zingerle, *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum*, Konstanz 1998.

5 ›Reine‹ Subkulturen – im obigen Sinne (vgl. Fußnote 2) – lassen sich heute kaum mehr identifizieren. Gleichwohl lohnt es sich, Jugendszenen daraufhin zu untersuchen, ob und wenn ja, welche typisch ›subkulturellen‹ Elemente in ihnen noch enthalten sind. Die Existenz beziehungsweise Nicht-Existenz von ›subkulturellen‹ Elementen ist ein entscheidendes Differenzierungskriterium, das es ermöglicht, den Eigensinn und die Widerständigkeit von Jugendszenen typologisch zu ordnen.

6 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1992, S. 463.

7 Eine erste theoretische Konzeptualisierung des soziologischen Szenebegriffs findet sich schon bei John Irwin, *Scenes*, Beverly Hills 1977. Eine umfassende Explikation der soziologischen Szene-Theorie findet sich in: Ronald Hitzler, Thomas Bucher und Arne Niedernbacher, *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*, Opladen 2001. Vgl. in Ansätzen dazu auch Gabriele Rohmann, *Spaßkultur im Widerspruch. Skinheads in Berlin*, Bad Tölz 1999.

Kleidung, Design, Körper-Styling etc.) zu anderen Gruppierungen hin öffnen und sich selbst nicht nur als Gruppe, sondern als Teil einer größeren Gemeinschaft von Gleichgesinnten, eben als Teil einer Szene sehen.

2. Szenen sind thematisch fokussierte soziale Netzwerke mit je eigener Kultur.
Jede Szene hat ein zentrales Thema, auf das hin die Aktivitäten der Szenegänger ausgerichtet sind. Das kann ein bestimmter Musik-Stil (die häufigste Form), eine Sportart, eine religiöse oder weltanschauliche Orientierung, spezielle Konsumgegenstände oder auch ein Konsum-Stil-Paket der ›angesagten Dinge‹ sein. Szenegänger verfügen über ein gemeinsames Wissen, das andere nicht haben, und sie teilen typische Einstellungen, Handlungs- und Umgangsweisen, die oftmals in spezifische Rituale einmünden und durch besondere, nur für Szenegänger verstehbare Symbole und Codes mit Sinn versehen werden.
3. Szenen sind relativ unstrukturierte und labile soziale Gebilde.
Ein besonderes Kennzeichen von Szenen ist ihre partikuläre und temporäre Existenz. Anders als traditionale Gemeinschaften (wie zum Beispiel die Familie), aber auch anders als moderne Assoziationen (wie zum Beispiel der Verein), sind sie in ihren Zugehörigkeitsbedingungen offener und in ihren Wahrheitsansprüchen diffuser und unverbindlicher. Verpflichtende Bekenntnisse, Unterwerfung unter gesetzte Regeln oder hingebungsvolle Opferbereitschaft sind nicht nötig. Die Mitgliedschaft ist jederzeit kündbar. Auch deshalb bieten Szenen nur kurzfristig die Illusion, dass sich ein Urteil über das Richtige und Relevante auf eine allgemeine, verallgemeinerungsfähige Grundlage stellen lässt. Ihre Handlungsanweisungen bleiben über die Situation hinaus unverbindlich, ihre Autorität ist damit stets prekär.
4. Szenen sind kommunikative und interaktive Teilzeit-Vergemeinschaftungen.⁸
Weil Szenen relativ unstrukturiert und labil sind, ist ihre Existenz gebunden an eine ständige kommunikative Vergewisserung, ja noch mehr, an die ständige kommunikative Erzeugung gemeinsamer Interessen. Nur im – sinnlich fassbaren – Gebrauch szenetypischer Zeichen und Symbole durch die Mitglieder konstituiert sich die Szene. Erst indem sie sich ›in Szene setzt‹, indem sie sich ›inszeniert‹, wird sie ›real‹. Diese Inszenierung ist aber immer gebunden an spezifische Räume und Zeiten. Deshalb vermitteln Szenen auch nicht – anders noch als die älteren Subkulturen – Lebensbereiche und Lebenssituationen übergreifende Gewissheiten und Verbindlichkeiten, sondern sind typische Teilzeitvergemeinschaftungen. Die Szene und ihre normativen Vorgaben existieren nur, wenn die Szene-Mitglieder miteinander kommunizieren und interagieren.
5. Szenen sind von einer Organisationselite vorstrukturierte und von einer Reflektionselite mit Sinn versehene Erfahrungs- und Erlebnisräume.
Szenen sind in der Regel keine homogenen, struktur- und hierarchielosen Gebilde. Sie werden ›hergestellt‹ – sowohl von sogenannten Organisationseliten (oftmals langjährige Szenegänger), die die entsprechenden Veranstaltungen organisieren und für die Inhalte

8 Vgl. zu diesem Aspekt vor allem Gabriele Klein, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden 2004; Barbara Stauber, *Junge Frauen und Männer in Jugendkulturen. Selbstinszenierungen und Handlungspotentiale*, Opladen 2004.

verantwortlich sind, als auch von sogenannten Reflektionseliten, die in programmatischen Schriften und Reden die Szene nach innen wie nach außen in ihren Ansprüchen rechtfertigen und Trends setzen (oftmals in eigenen Publikationsorganen). Quantität und Qualität der Reflektionselite sind allerdings abhängig von der jeweiligen intellektuellen Kapazität der Szene. Innerhalb der Gothic-Szene, die sich selbst als »intellektuelle Elite« definiert und dementsprechend auch hauptsächlich aus Gymnasiasten und jüngeren Studierenden aus dem pädagogischen und sozialwissenschaftlichen Bereich besteht, ist sie zum Beispiel sehr stark ausgeprägt und für die Szene von großer programmatischer Bedeutung, während ihr in der Techno-Szene eher eine unbedeutende Randrolle (als den »Spaßfaktor« steigerndes Beiwerk) zukommt.

6. Szenen sind exklusiv und reklamieren Einzigartigkeit.

Jede Szene behauptet, etwas Besonderes zu sein und sieht sich in gewissem Sinn als »jugendliche Avantgarde«. Um diese Ansprüche aufrechterhalten zu können, betont sie ihre Exklusivität und grenzt sich gegen die anderen ab, weniger gegen die Welt der Erwachsenen, mehr gegen andere, konkurrierende Szenen. So halten Technoide Gruf-ties für »depressive Hirnies« und Gruf-ties Technoide für »hirnlose Hedonisten«. Da Abgrenzung und die Markierung von Differenz in Zeiten eines akzelerierenden Kultursynkretismus aber zunehmend schwieriger zu gestalten sind, drückt sich das widerständige Anders-Sein-Wollen oftmals in akzelerierenden Provokationen aus. So »erfand« die Techno-Generation, um sich von ihrer popmusikgeschwängerten 68er-Eltern-generation ebenso wie vom jugendlichen popkulturellen Mainstream abzugrenzen, eine rein elektronische, körperzentrierte und textarme Tanzmusik, die für die mit den Beatles oder mit Bob Dylan Aufgewachsenen schlicht unhörbar schien. Und die Gothic-Szene greift zurück auf mittelalterliches Liedgut und auf Johann Sebastian Bach oder läßt gängige Musikstile der populären Musik auf mit provozierenden Textinhalten aus dem Bereich rechtsextremer Ideologien oder als »abartig« geltender sexueller Praktiken (bevorzugt aus dem Sado-Maso-Milieu). In dieser Orientierung sind beide Szenen äußerst konsequent. Denn das einzige, mit dem Jugendliche heute noch ihre Umwelt provozieren können, ist – wie oben bereits angedeutet – entweder ein dekorativ vorgetragener Hedonismus oder das »Spielen« mit rechten Ideologien und als »abartig« geltenden sexuellen Praktiken.

7. Szenen konstituieren sich im Event.

Weil diese neue Gesellungsform der Szene in ihrer Struktur offener und unverbindlicher und in ihren Wahrheitsansprüchen diffuser ist als die der älteren Subkulturen und die der immer noch existierenden, aber in ihrer Bedeutung zurückgehenden, heterokephalen Jugendgruppen, benötigen Szenen spezifische Zeiten und spezifische Veranstaltungsformen, an denen sich Szenemitglieder treffen können, um das Gefühl der Zusammengehörigkeit auch »sinnlich« zu erfahren. Solche sich multiplizierende außeralltägliche Veranstaltungsformen werden heute als Events bezeichnet. Events beruhen auf dem Versprechen eines »totalen« Erlebnisses, das, perfekt organisiert und zumeist monothematisch fokussiert, unterschiedlichste Erlebnisinhalte zu einem nach primär ästhetischen Kriterien konstruierten »Gesamtkunstwerk« zusammenbindet. Events vermitteln den Szene-Gängern das Gefühl, im gemeinsamen Vollzug des Events nicht allein, sondern

unter Gleichgesinnten zu sein, auch wenn man diese persönlich gar nicht kennt. Hubert Knoblauch hat deshalb Events als »strategische Rituale der kollektiven Einsamkeit«⁹ bezeichnet. Wie dem auch sei: Szenen und Events sind notwendig aufeinander angewiesen. Ohne Szene kein Event, ohne Event keine Szene.¹⁰

Jugendszenen sind in ihrem kulturellen und sozialen Einfluss kaum zu überschätzen. Jugendszenen bestimmen mit ihren musikalischen, weltanschaulichen und ästhetischen Inhalten und Formgebungen das Lebensgefühl und den Lebensstil der heutigen Jugend. Sie setzen innovative kulturelle ›Trends‹, deren Wirkung weit über die jeweilige Szene hinausgeht und deshalb selbst die Musik- und Freizeitindustrie dazu zwingen, diese Trends aufzuspüren, um sie vermarkten zu können.¹¹ Zwar ist es richtig, dass, wie Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun betonen, nur die wenigsten Jugendlichen explizite Szene-Gänger sind. Aber selbst die Jugendlichen, die sich nicht explizit einer Szene zurechnen, orientieren sich in ihrem Lebensstil an – oftmals wechselnden – Szeneinhalten und ihren ästhetischen Ausdrucksformen. Schmidt und Neumann-Braun bezeichnen sie deshalb als AJOs (Allgemein Jugendkulturell Orientierte).¹² Nicht nur, aber auch aus diesem Grund, lassen sich Jugendszenen als ›Prototyp‹ juveniler Vergemeinschaftung in sich pluralisierenden und hochgradig individualisierten Gesellschaften bezeichnen. Dieser Tatbestand, der in der Soziologie zunehmend als ›Versenung‹ theoretisch verortet wird,¹³ verändert nun die Struktur und auch die Qualität sozialer Beziehungen. Diese gestalten sich zunehmend lockerer, situationsabhängiger und werden damit in ihrem Verpflichtungsgrad unverbindlicher. Anders als in den ›klassischen‹ Vergemeinschaftungsformen ist die Zugehörigkeit in Szenen nur noch bedingt an klare Mitgliedschaftskriterien und die Einhaltung von spezifischen Regeln geknüpft. In die klassischen Vergemeinschaftungsformen musste man typischerweise hineingeboren werden oder formal eintreten und war dazu verpflichtet, bestimmte Leistungen zu erbringen. In gewissem Sinne galt dies auch für die Vergemeinschaftungsform der

9 Hubert Knoblauch, »Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit. Zur Begrifflichkeit und Theorie des Events«, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, hrsg. von Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, Opladen 2000, S. 33–50, hier: S. 49.

10 Die Bedeutung des Events für die Aufrechterhaltung von Szenen kann nicht genug betont werden. Vgl. grundsätzlich dazu Winfried Gebhardt, »Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen«, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, hrsg. von Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, Opladen 2000, S. 17–31; *Populäre Events. Medienevents, Spielevvents, Spaßevents*, hrsg. von Andreas Hepp und Waldemar Vogelgesang, Opladen 2003.

11 Vgl. dazu Lothar Mikos, »Bad Music oder die Lust am Trash – Differenzästhetik in der popkulturellen Praxis«, in: *Popvisionen. Links in die Zukunft*, hrsg. von Klaus Neumann-Braun, Axel Schmidt und Manfred Mai, Frankfurt a.M. 2003, S. 226–245.

12 Vgl. dazu Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun, »Keine Musik ohne Szene? Ethnographie der Musikrezeption Jugendlicher«, in: *Popvisionen. Links in die Zukunft*, hrsg. von Klaus Neumann-Braun, Axel Schmidt und Manfred Mai, Frankfurt a.M. 2003, S. 246–272.

13 Vgl. dazu Winfried Gebhardt, »Die Versenung der Gesellschaft und die Eventisierung der Kultur. Kulturanalyse jenseits traditioneller Kulturwissenschaften und Cultural Studies«, in: *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*, hrsg. von Udo Göttlich, Winfried Gebhardt und Clemens Albrecht, Köln 2002, S. 287–305.

Subkultur, die von ihren Mitgliedern zumindest die Bereitschaft erwartete, sich den subkulturellen Normen und Werten voll und ganz unterzuordnen und die eigene Lebensführung nicht nur zeitlich beschränkt an ihnen auszurichten. Ansonsten drohten durchaus Sanktionen. In die neue Vergemeinschaftungsform der Szene hingegen tritt man typischerweise zwar absichtlich und freiwillig, aber nur »auf Zeit« (sowohl was die Lebenszeit als auch die Wochenzeit betrifft) ein. Der Eintritt vollzieht sich ohne großes Aufheben durch das schlichte Bekenntnis, dazu gehören zu wollen, und eine gewisse äußere Anpassung, ist aber auch jederzeit revidierbar, ohne dass Sanktionen von Seiten anderer Szene-Gänger zu erwarten sind.

Trotz ihres grundsätzlich offenen und deshalb labilen Charakters haben Szenen eine – wenn auch im Vergleich zu traditionellen, assoziationalen und auch subkulturellen Vergemeinschaftungsformen eingeschränkte – sozialintegrative und identitätsstiftende (Bildungs-) Funktion. Sie stellen erstens Räume zur Verfügung, in denen sich das jugendliche Verlangen nach Differenzenerfahrungen und Widerständigkeit sinnfällig Ausdruck verschaffen kann.¹⁴ Sie bieten zweitens – insbesondere im Rahmen der Szene-Events – ihren jugendlichen Mitgliedern die Möglichkeit zu enthusiastisch-ekstatischen Grenzerfahrungen, die für die Ausbildung und Konturierung eines stabilen Ich-Bewusstseins unerlässlich sind. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die während eines Events performativ hergestellte, emotionale »Gegenwelt«, in der Authentizität als »außeralltägliche« Erfahrung nicht nur kognitiv, sondern auch körperlich, sozusagen »mit allen Sinnen« spürbar wird.¹⁵ Und sie geben drittens – trotz aller Unverbindlichkeit und Diffusität – ein sinnstiftendes und Orientierung bietendes Repertoire an Relevanzen, Regeln und Routinen vor, das von den Mitgliedern mehr oder weniger fraglos zu teilen und zu befolgen ist – wenn sie es denn wollen.¹⁶

Jugendszenen und ihre Events sind zwar im Kern nur vororganisierte und professionell stabilisierte (Teilzeit-)Vergemeinschaftungsformen, immerhin bieten auch sie ihren Mitgliedern eine wenigstens relative Sicherheit und Gewissheit – und damit eine (wenn auch zeitlich begrenzte) Entlastung von den existentiellen Sinnfragen: »Wohin soll ich mich wenden?« und »Wer bin ich eigentlich?«. Im Vergleich zu den traditionellen, assoziationalen und subkulturellen Vergemeinschaftungsformen ist ihre sozialintegrative, sinn- und identitätsstiftende (Bildungs-)Funktion wohl etwas eingeschränkt, gleichwohl sollte man sie nicht einfach abfällig als markt- oder hierarchiegesteuerte, dekadente, spaßzentrierte und hedonistische Kunstformen abtun. Im Gegenteil: In den von einer »kalten« und »seelenlosen« Rationalität durchformten »Alltagswelten« spätmoderner Gesellschaften bieten Jugendszenen und ihre Events der Jugend eine der wenigen Möglichkeiten, der »entzauberten

14 Vgl. dazu exemplarisch Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun, *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz*, Wiesbaden 2004, S. 204ff.

15 Vgl. dazu exemplarisch Gabriele Klein, »Popkulturen als performative Kulturen. Zum Verhältnis von globaler Imageproduktion und lokaler Praxis«, in: *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*, hrsg. von Udo Götlich, Winfried Gebhardt und Clemens Albrecht, Köln 2002, S. 191–210.

16 Vgl. dazu grundsätzlich: Ronald Hitzler, »Posttraditionale Vergemeinschaftung. Über neue Formen der Sozialbindung«, in: *Berliner Debatte INITIAL* 9 (1998), S. 81–89.

Welt« der Spätmoderne die Erfahrung von »Wiederverzauberung« entgegenzustellen, zu entdecken, dass auch in ihrem Leben – wenn auch nur für den Moment – »Sinn«, »Gefühl«, »Wärme« und »Authentizität« noch erlebt werden können. Wir sollten deshalb Jugendszenen und ihre musikalischen, ästhetischen und weltanschaulichen Ausdrucksformen ernst nehmen – und dies nicht zuletzt auch im schulischen Musikunterricht.

Klaus-Ernst Behne (Hannover)

Musikalische Welten und Szene-Identifikation

Unterschiedliche Einstellungen gegenüber spezifischen Musikgenres – vulgo Musikgeschmack – sind in der gegenwärtigen Gesellschaft ein weit verbreitetes Werkzeug, um kulturelle Identität zu entwickeln, dessen sich vor allem Jugendliche bedienen. Dabei ist zu prüfen, ob Identität die Fixierung auf »einen Ort« impliziert und wie die Räume aussehen, in denen man Orte der Identifikation finden oder entwickeln kann. Anhand von Längsschnittdaten wurde das Phänomen jugendkultureller Szenen, denen sich Individuen zeitweilig mit unterschiedlicher Intensität zuwenden, diskutiert.

Roe-Min Kok (Montreal)

»Vom fremden Ländern und Menschen ...«

Western Classical Music, Colonialism and Identity Formation:
A Case-Study in Southeast Asia*

I am the native informant. I begin my story with an enduring childhood memory. I am standing in an air-conditioned waiting area of an expensive hotel in Kuala Lumpur, the capital of Malaysia. My surroundings are meticulously Western in a city and climate unyieldingly tropical. I am seven years old. It is my first piano examination.

In the examination room, he sits at a desk near the piano. Silver-haired, he is replete with the self-confidence and authority of the colonial master. He has a tan acquired in this

* The following essay is abbreviated from Roe-Min Kok, »Music for a Postcolonial Child: Theorizing Malaysian Memories«, in: *Musical Childhoods and the Cultures of Youth*, eds. Susan Boynton and Roe-Min Kok, Middletown, CT 2006.

exotic land, and is attired in white. It is the color traditionally favored by travelers to hot climes, because white refracts heat rays. I have been trained time and again in simulated settings to parrot politely, »Good morning, Sir!« I have practiced until the greeting is smooth on my young Malaysian tongue. The piano examiner is all-powerful. Not only can he administer a failing grade, thus wasting the previous year's work, time and money; he can do so at his whim, because there are no witnesses to the examination, held behind closed doors in his hotel room. If this is only a suspicion, it is born of a colonized mentality that constantly anticipates the white man's displeasure – whether in a rubber plantation or in a Western-style hotel. My piano teacher's last-minute advice rings in my ears: »Remember to hand him your book and respond as soon as he asks you to play. Don't repeat passages in which you make mistakes; cut your fingernails so they don't go ›clack‹ on the keys – that will irritate him.«

In other words, her message to me is: be submissive, play the colonizer-colonized scenario, and you will be fine. Subconsciously I superimpose her instructions onto the pieces I play to make up the meaning of what I understand and physically execute as ›music‹. When it is my turn to go into the room, my fear has built up to such proportions that I refuse to enter. I cannot remember what to say; I cannot remember how to play. All I see is a towering white man who will speak with a strange accent and who will become angry if my fingers slip on the keyboard or my tongue slips in his language. I stand frozen. He comes out, surprised at this disruption in his schedule, and the waiting children scatter with whispered cries of »The examiner!« As his eyes focus on me, I feel my inadequacies even more. I am, at that moment, what I am sure he feels me to be: a disobedient little yellow child.

Today a scholar of Western classical music¹, I am the product of a colonial music education – a set of policies formulated a world apart (literally and figuratively) from that in which it was delivered and received. The policies formed an arc of cultural power that extended from the Associated Board of the Royal Schools of Music in Great Britain to a child in Malaysia, a former British colony and currently an independent, multicultural Muslim nation in Southeast Asia. As a result of ideas about Western classical music transmitted from the former and received by the latter, my cultural identity was aligned over the course of my childhood and early adolescence to identify with colonial concepts for the colonized.

I shall foreground and interrogate forces that have shaped my identity in order to facilitate reconciliation of the fragments created by the dominant discourse of my early musical education. On a broader level, this essay problematizes the process whereby Western classical music was transmitted to non-Western contexts, addresses issues that underlay its transmission (including the imbalance of economic and political power, the role of national and family histories, and the complex nature of the colonizer-colonized relationship), and analyzes their impact on the formation of cultural identity among young children.²

1 This essay explores the formation of my musical identity primarily from the ages of six to thirteen (late 1970s to mid-1980s).

2 Few music scholars have explored the application of postcolonial theory in their work; a thought-provoking and valuable exception is Kofi Agawu, *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York and London 2003. Like postcolonial theorists Gayatri Spivak, Edward Said and Homi Bhabha, Agawu brings perspectives born of his status as both (African) native insider and (Western)

The self-evident is often the least examined: how did I come to study Western classical music? I was born to second-generation Chinese immigrants on Muslim soil in a corner of the Asian continent. From birth until my late teens, my existence was thick with Southeast Asian life and sounds. By the time I was born, Malaysia had been independent for more than a decade from the British.³ However, they had left their stamp on key aspects of Malaysian life. English was declared the nation's official second language after Malay; we became a parliamentary democracy with a symbolic monarchy; and our legal system, and traffic and driving rules were based on British models. Malaysian ›understanding‹ of British cultural practices occurred on a family-by-family basis, depending on ethnicity, income and educational levels, social aspirations, and amount of contact with colonials. My parents, born into large, improvident, Chinese-speaking families, had attended missionary schools in the 1950s and college in the 1960s. All had been staffed by British, or British-trained teachers, and offered British-based curriculums of study. My parents laboriously polished their command of the English language, a pre-requisite for membership in the educated middle classes to which they were taught to aspire. Many of my parents' peers equated ›Britishness‹ with power, economic and social success. To this day, my parents maintain habits learned as college students: they eat afternoon tea, enjoy Marmite and digestive biscuits, and listen to BBC Radio broadcasts in Malaysia. They bought English children's literature for us, by E. Blyton, J. M. Barrie, B. Potter, and tales such as *Robin Hood and the Sheriff of Nottingham*. My sister and I were dressed in Edwardian children's clothing: white blouses with ruffled Peter Pan collars and short puffed sleeves, carefully matched with pleated skirts made of fine, floral-printed cotton. These practices were seamlessly lived alongside Sunday morning *dim sum* meals, the Malay language, Muslim calls to prayer, strains of Canto-pop and Bollywood, and humid night markets filled with shiny Asian trinkets.

Middle-class Malaysians saw dazzling social potential in the piano, although after independence in 1957 the national government declared Western classical music a colonial legacy we could do without, and dropped music altogether from the public school curriculum. However, in practice the situation was far from being clear-cut. As Heath-Gracie, a British musician visiting Malaysia chronicled in 1960: »Malayanisation is now proceeding apace. The process should be complete by 1962, after which all Ministries [...] will consist wholly of those whose race, outlook and aspirations are specifically Malayan. [...] Of one thing [we] may be certain. Traditional Malayan music, although propagandized by radio all day and every day, is quite incapable of being rebuilt to serve as an element in social or intellectual evolution. Instead of Malaysians buying their native instruments their fantastic and ever-continuing increase in individual wealth has boosted the sale of pianofortes on which purely Malayan music is unplayable. These sales are largely to households of Chinese, Indian or Ceylonese extraction which are said to form more than half the population«.⁴

scholar outsider to critique what he sees as problematic aspects of African music scholarship ranging from ideologies of representation to issues of notation and ethics.

3 The British gained Penang Island in 1786, and by the final decades of the 19th century had established control over West Malaya and East Malaya. Independence was achieved in 1957. See Barbara Watson Andaya and Leonard Y. Andaya, *A History of Malaysia*, London 1982. »Malaysia« was coined in 1961, before which the country was known as »Malaya«. For convenience, I use »Malaysia« throughout the essay.

Heath-Gracie's observations reflected a phenomenon rooted in colonial history and local cultural beliefs. In Malaysia, the piano represented, to the Malaysian mind, qualities associated with the colonizers' lifestyles: »cultured«, »wealthy«, and »powerful«. To the Chinese community, Western classical music and the piano offered additional attractions. As the piano requires much discipline and time to master, the enterprise of learning the instrument is in line with Confucian teachings, which emphasizes among other things continuous, in-depth and committed efforts in all educational undertakings.⁵ Confucius had also taught that cultivation of music would lead to »goodness« of character.⁶ Thus a Chinese child's successful mastery of music and the piano would engender satisfaction and guarantee respect for her/his family from within as well as outside of the Chinese community.

Middle-class Malaysians welcomed the arrival of the Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM) in 1948. Established in 1889 as an examining board by London's Royal Academy of Music and Royal College of Music, the ABRSM offered a system of evaluating skills in Western classical music, organized into eight levels or »grades« that progressed from elementary (Grade 1) to challenging (Grade 8).⁷ Quality control was achieved and uniform standards set by a trained corps of »examiners« who traveled to local and regional centers where they tested each candidate individually. Each passing candidate received a certificate printed on heavy paper, embossed with the ABRSM seal, and signed by its Board of Examiners. As a concept, the ABRSM was brilliant: with a portable system for the certification of music skills it became in effect a putative music conservatory for students ranging from the beginner to the pre-professional.⁸ With the ABRSM's forays into the British colonies, beginning with Australia, Tasmania, Gibraltar and New Zealand in 1897, it became one of the first music conservatories with a distance-learning program.⁹ In light of its subsequent activities in the British Empire, it seems significant that the ABRSM was founded only two years after Queen Victoria's Diamond Jubilee in 1887, a time »when imperial consciousness [...] was probably at its zenith«¹⁰.

4 G. H. Heath-Gracie (1960), *Mr. G. H. Heath-Gracie's Report, Malaya Tour 1960*, p. 1 (unpublished report in the private archives of the Associated Board of the Royal Schools of Music, London, used by permission of the Board).

5 As illustrated in, for example, Confucius's teaching of the Way and in Ssu-ma Ch'ien's account about Confucius tenaciously practicing a *ch'in* piece until he could sense the character of, and accurately identify, the composer. See *The Wisdom of Confucius*, ed. and transl. by Yutang Lin, New York 1943, p. 67–68.

6 »If a man is not good, what has he to do with the rules of propriety? If he is not good, what has he to do with music?« Confucius, *The Original Analects. Sayings of Confucius and His Successors*. A new translation with commentary by E. Bruce Brooks and A. Taeko Brooks, New York 1998, *Analects* 3:3.

7 I describe the Board's examination system as I remember it from the late 1970s to the mid-1980s. According to the Board's website (<http://www.abrsm.ac.uk>, 13.12.2003) the system practiced today remains similar.

8 Although the ABRSM is not a »music conservatory« in the traditional sense of the term (it is not a physically centralized institution, nor does it employ a stable corps of music teachers), it offers systematic music education via a standardized set of examinations which certifies the accomplishment of specific musical skills.

9 Agawu, *Representing African Music*, p. 14, mentions in passing the ABRSM's activities in Ghana, Sierra Leone, South Africa and Nigeria in the 1970s.

10 David Cannadine, *Ornamentalism. How the British Saw Their Empire*, Oxford 2001, p. 181.

The ABRSM could hardly have chosen more fertile ground for its activities than Malaysia, where it arrived in 1948 amidst the nation's negotiations for independence.¹¹ Respect for British systems of education remained deeply ingrained among those in my parents' generation – privileged, brilliant Malaysians aspired to Rhodes Scholarships at Oxford University or to the University of Cambridge. The enterprise of taking piano lessons became wreathed in an aura of pride and prestige. For lower-middle-class families such as my own, the piano offered the additional attraction of a long-term investment: music could enrich the children's education, strengthen chances for admission to universities, and provide an alternate means of income if necessary (a belief held especially true for females in late 20-century Hong Kong, Japan, Korea, the People's Republic of China, Singapore, and Taiwan as it had been for females in 19th-century Europe and North America). In other words, piano both represented and provided an avenue to upward mobility.

At the age of six, I was aware neither of the historical and social forces described above nor of their imminent impact upon me. A stereotypically obedient Chinese child, I learned, practiced and absorbed all that my parents and piano teacher taught me about music. My first teacher was a young Chinese woman whom my six-year-old eyes saw only as a pretty lady who treated me with affectionate discipline.¹²

From the beginning, my teacher emphasized that learning to play the piano was a ›British‹ activity, something that children in faraway England did under the supervision of the very same ABRSM system. Such pronouncements were calculated to reinforce her authority, reassure my parents that theirs was a wise investment, and spur me on by presenting the piano-playing British child as a role model. I was taught that the mystical, beautiful sounds that could be produced with two hands had been born of ›white‹ history and ›white‹ people. The elaborate nature of the ABRSM seemed to reinforce its quality. How could such a complicated mechanism not reflect cultural excellence? The wealth of signs and symbols impressed us; the entire process involved international travel, expensive hotels, and Her Majesty's patronage. Our minds registered the quantitative evaluations as reliable indications of each candidate's worth and degree of ›Britishness‹ in activities ranging from beating time to playing pieces from the Western classical canon.

I was, in short, imbibing postcolonial values alongside note values, chord progressions, melodies and rhythms. In the wake of independence, as the multicultural population of Malaysia had struggled to define its cultural and political identity, established British models in all arenas beckoned our still-colonized mentalities. Just as the newly minted nation retained its use of British institutional frameworks, segments of its population subconsciously clung to, and thus ultimately perpetuated the security they had experienced during British rule. Such people lived – I lived – in the grip of the colonized imagination, for the ›Britain‹ and ›Britishness‹ we espoused no longer existed. In the hands of

11 See The Associated Board of the Royal Schools of Music: Sixtieth Annual Report of the Board for the Year 1948.

12 My reaction speaks of the respect with which teachers are traditionally held in Asian societies, a theme that has been explored by ethnomusicologists with reference to indigenous musical traditions. See, for example, Deborah Wong, *Sounding the Center. History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance*, Chicago 2001.

institutions such as the ABRSM, however, that imagination was transformed into monetary gain: »I recommend the Board to ›go forward‹ and to carry on this work energetically and without fear of its results. There is I am convinced, a large harvest of useful and artistic work, and also a substantial profit to be reaped therefrom«¹³.

In Malaysia in the 1970s and early 1980s, the ABRSM operated in an arena largely void of other resources for Western classical music.¹⁴ Like other ex-colonies such as Hong Kong and Singapore, Malaysia posted unusually high numbers of examination candidates annually.¹⁵ I was a deeply loyal if equally deeply insecure participant in the examinations, a blend of the colonized native and compliant Chinese child. I believed in the system's infallibility and in its judgment of my skills. The limited repertory of Bach, Bartók, Beethoven, Chopin, Clementi, Handel, MacDowell and Mozart I played over eight years, hardly representative of music then available in Europe, later provided me with a clue that the institution's purpose had been to generate financial gains as well as to educate about music.

Although the ABRSM marketed itself as a prestige-laden private educational enterprise, the depth to which its directors understood the complex cultural situation and music-educational needs of its Malaysian market remains unclear. Was the Board concerned that the ears and brains of those who processed the music it prescribed had otherwise had little exposure to, and experience with, the cultures of which the music was inextricably part? The ABRSM directors transferred its methods, created and practiced in culturally, politically and economically different Britain, directly into an ex-colony, rather than adapting the methods in ways that would have shown sensitivity to the Malaysian context. By selling Malaysians Western classical music under the expired aegis of Empire, the Board joined a multitude of interpellating systems in the colonized imagination.¹⁶

13 Samuel Aitken, *Mr. S. Aitken's Report on His Tour in Australasia & Canada 1897–1898*, p. 19–20 (unpublished report in the private archives of the Associated Board of the Royal Schools of Music, London, used by permission of the Board).

14 In his paper »The Role of Music in Mass Media, Public Education and the Formation of a Malaysian National Culture«, in: *Ethnomusicology* 31 (1987), p. 431–454, James D. Chopyak has documented the Malaysian government's efforts, presumably in the 1980s, to establish a musical culture that would promote national unity. These efforts met with limited success (see note 19 in the long version of this essay).

15 For example, out of a total of 78,317 candidates outside Great Britain in 1977, Singapore entered 15,159 candidates; Hong Kong 11,850; and Malaysia (including East Malaysia, or Sabah and Sarawak) 17,806; as compared to New Zealand 12,152; Trinidad 882; Guyana 627; India 566 and Belgium 186 (The Associated Board of the Royal Schools of Music: Summary of the Eighty-Ninth Annual Report of the Board for the Year 1977). In 1980, of a total of 104,150 entries outside Great Britain, Singapore entered 19,792 candidates; Hong Kong 17,858 and Malaysia (including East Malaysia, or Sabah and Sarawak) 28,956. See The Associated Board of the Royal Schools of Music: Summary of the Ninety-Second Annual Report of the Board for the Year 1980.

16 I use »interpellating« in the Althusserian sense. Althusser (Louis Althusser, »Ideology and Ideologized State Apparatuses: Notes Towards an Investigation«, in: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, transl. by Ben Brewster, New York 2001, first publ. 1971, p. 85–126, here: p. 117–120) argues that subjects are ideologically produced to perform roles they are allocated in the social division of labor. Considered in this light, the ABRSM was one of several ideological systems that conditioned me into the role of the colonized. Reports from ABRSM examiners (such as Heath-Gracie) provide evidence that they often gained partial understanding of local economic, social and cultural conditions and limitations during

When I engaged in Western classical music activities, my identity was destabilized in the encounter between a cultural system I perceived as established and hegemonic (European via the British) and one struggling to define itself (Malaysian-minority Chinese). Throughout childhood my mind retained messages sent and received in the encounters, and these messages formed the basis for my adult ›understanding‹ of the West, its culture and its music. My early musical education taught me to think in terms of cultural, national, ethnic and economic hierarchies. Motivated by different reasons, the ABRSM, my parents, my piano teacher, and I participated willingly if unwittingly in an ideological process that ultimately reinforced the colonizers' subjugation of the colonized.

Had I, like most of my Malaysian friends, been content to stop my music training at Grade 8, I would not have come to seek full understanding of the circumstances I have described. I derived so much pleasure from playing the piano that when I completed the final grade, I was sure I wanted to become a musician (albeit without knowing what that meant or entailed). At this point I began to wonder if one could become a musician simply by passing examinations: where did the process end?

The ABRSM lured children and ambitious parents with certificates and promises of prestige. But when I, a native awkward with youth and an accent, approached ABRSM examiners informally to inquire about pursuing music, I met with discouraging responses: »I don't recommend that you study piano« and »You could take our diploma examinations, and teach piano in Malaysia.« Such advice, at once cautionary, well-meaning and dismissive, may have been considered appropriate in Britain, where ›second opinions‹ could be sought and/or further research conducted with information and opportunities available outside the context of the ABRSM. In post-colonial Malaysia, where the ABRSM was the most respected authority on Western classical music, the words served only to deepen the self-doubt in my colonized psyche. Already fearful and inferior, my adolescent self saw and heard: ›We are willing to take you this far – as long as you pay Us – but don't go any further into Our world and Our culture. Our limit for you should be the limit you set yourself.‹

My reaction at that time – surprising as it sounds today – was in fact logical in the context of my then-limited exposure and training, and my veneration of the ABRSM. I was young and inexperienced; I lived in a society where conformity and submission were prioritized, and I hadn't been aware that as colonizer and colonized, we had in fact been creating and living together the minutiae and emotional realities of postcolonial history.¹⁷

My early music education under the ABRSM system left lingering effects on my outlook on and approach to Western classical music up until my years of graduate study in North America, when I immersed myself in critical approaches to knowledge. Before then I did not have the words to describe, or perhaps was not even aware of, the subaltern deep

their tours. Research on institutional response to these reports is part of my ongoing project on the history of the ABRSM's international activities.

17 Readers have asked whether Malaysians considered setting up an alternative system of musical education. I emphasize that as far as I could tell, all who subscribed to the ABRSM, including my family, did so out of a respect for and belief in the system. This attitude speaks of the quality of the ABRSM, Malaysians' judgment of the same, and the deep inroads colonization had made – in short, the complex and compromised nature of the colonizer-colonized relationship.

within. My American teachers wondered at my timidity in expressing myself musically and intellectually. I simply thought I was unworthy of judging and voicing my opinions about Western culture (how could I, when I didn't belong culturally?). I wanted only to imbibe all that Westerners were willing to teach me, and fell silent beside those who had grown up with abundant opportunities to listen to Western classical music, or who had traveled to Europe. I wondered at the casual, friendly terms on which Americans accepted me as a music student, when all Westerners I had come into contact with in Malaysia had seemed distant to my endeavors. I worried about discussing Western music as a non-Westerner to a roomful of Western faces. I mistrusted my multicultural identity, hybridized and fragmented with relativistic planes of understanding and inferior, I thought, to what I saw as the ›white‹ world's privileging of uniformity, linearity and efficiency of feeling and thought. At every turn, my colonial-style early music education functioned as a cultural cue *cum* social reference point for the process I underwent: surprise and shock, followed by a growing awareness of its long-term effects on me, and finally a struggle to re-align the parameters of my identity and understanding of ›white people‹ and their music.¹⁸

I have submitted to analytical scrutiny here what I remember of the inevitably subjective impressions and feelings that made up my private childhood experiences of learning Western classical piano music in Malaysia. Looking back on these experiences as an adult scholar, I realize that like much childhood knowledge they were at once opaque and perspicacious, limiting and broadening, fiction and fact, past and present. Unlike other types of childhood knowledge, however, the colonial presence I already sensed in my youth had been a constant and mysterious enough source of ambivalence that I eventually sought its identity and its name. In finding both, I have finally found part of myself.

Gabriele Klein (Hamburg)

Popmusik für den Dancefloor

Kulturelle Identität in ›globalen‹ Popmusikindustrien

Einleitung

Als Soziologin und Tanzwissenschaftlerin kann ich keinen genuin musikwissenschaftlichen Beitrag beisteuern. Hingegen möchte ich mich mit der Frage beschäftigen, wie die Konstruktion von kultureller Identität in lokalen ›musikalischen Jugendkulturen‹ bzw. ›jugendlichen Musikkulturen‹ unter den Bedingungen global agierender Kulturindustrien erfolgt.

¹⁸ See Renate Müller, »Perspectives from the Sociology of Music«, in: *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning. A Project of the Music Educators National Conference*, eds. Richard Colwell and Carol Richardson, New York e.a. 2002, p. 584–603, for an overview of research on music and identity among youth.

Der Text konzentriert sich also weniger auf jene Jugendkulturen, die, wie beispielsweise die klampfespielenden Jungen Christen, auch mit Musik zu tun haben, sondern auf diejenigen Jugendkulturen, deren kulturelle Praxis sich durch Popmusik erst konstituiert. Es sind demnach vor allem Popkulturen, die hier zur Debatte stehen, jene Kulturen, die, solange Popkulturen noch auf Jugendliche beschränkt waren, als Inbegriff ästhetischer Jugendkulturen galten und schon immer, seit ihrem Auftauchen in den 1960er Jahren, in einem engen Zusammenhang mit Kulturindustrien standen.

Empirisch basiert das theoretische Konzept, das ich im Folgenden in groben Zügen skizzieren möchte, auf zwei größeren Forschungsprojekten über die Techno-Szene¹ und die Hip-Hop-Szene², die ich in den vergangenen Jahren durchgeführt habe, sowie auf den ersten Ergebnissen meines DFG-Projektes zum Thema »Transnationale Identität und körperlich-sinnliche Erfahrung«.

Der Text gliedert sich in vier Abschnitte: Zunächst werde ich das Konzept der »Glokalen Popkulturindustrie« vorstellen, mit dem das Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung und damit die strukturellen Rahmenbedingungen für die Herstellung kultureller Identitäten skizziert sind. In einem zweiten Schritt werde ich einen Vorschlag unterbreiten für die Beschreibung des Vorgangs der lokalen Aneignung global zirkulierender Kulturwaren. Mit der Frage, wie lokale Aneignung auf der Ebene des Subjekts beschrieben werden kann, beschäftigen sich die beiden letzten Abschnitte. Hier soll die Herstellung von kultureller Identität als ein performativer Akt skizziert und die Aneignung des popkulturellen Zeichencodes als Habitualisierung und diese wiederum als mimetische Identifikation identifiziert werden.

1. Globale Popkulturindustrie

Im Unterschied zu der traditionellen These der Jugendforschung, die eine Vermarktung von ehemals authentischer Jugendmusik durch die Kulturindustrie unterstellt, lautet meine erste These: Pop ist schon immer global vermarktet worden, sie war immer schon Teil der global agierenden Musikindustrie. Anders formuliert: Es gibt keine Produktion von Popmusik ohne Bezugnahme auf global zirkulierende Klänge, Bilder und Texte.

Die traditionelle These folgt dem Argument Horkheimers und Adornos, das diese in ihrem Kulturindustrie-Aufsatz bereits 1947³ entwickelt hatten, also lange bevor Pop überhaupt das Licht der Welt erblickte. Demnach beutet (Pop-)Kulturindustrie lokale Praxis systematisch aus, indem sie lokale kulturelle Stile in Ware verwandelt und über die Ware Kultur Bedürfnisse steuert und manipuliert. Diese These ist bekanntlich eine zentrale Argumentationsfigur im Diskurs um das Schicksal der sog. authentischen Jugendkultur, wie er seit den 1970er Jahren, vor allem angestoßen durch die britischen Cultural Studies,⁴ geführt wird. Adornos und Horkheimers Argument wurde in der Geschichte des Pop zuerst

1 Gabriele Klein, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden 2004.

2 Gabriele Klein und Malte Friedrich, *Is This Real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a.M. 2003.

3 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1944), Frankfurt a.M. 1971.

4 Vgl. Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London 1979; Paul Willis, *Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*, Hamburg und Berlin 1991.

auf Punk und dann auf verschiedene Jugendkulturen bezogen. Aber das Argument weist mehrere Probleme auf: Zum ersten ist aufgrund seiner Essentialisierung der Authentizitätsbegriff selbst mittlerweile in Frage gestellt.⁵ Zum zweiten beschreibt das von Adorno und Horkheimer formulierte monolithische Konzept der Kulturindustrie nicht ganz treffsicher die Produktionsweisen der global agierenden Popmusikindustrie. Adorno und Horkheimer kennzeichnen, anders als Marx, der für das 19. Jahrhundert Kultur allein als Überbau der Ökonomie beschrieben hatte, im 20. Jahrhundert Kultur selbst als Industrie, und dies in zweierlei Hinsicht: Zum einen wird der ›Inhalt‹ des Kulturellen, in Form von Geschichten, Bildern und Tönen, zunehmend zum Zwecke der Vermarktung produziert, zum anderen wird Kultur durch Massenproduktion und -distribution zunehmend technologisch.

Der britische Soziologe Scott Lash hat die Differenzen zwischen der Auffassung Horkheimers und Adornos zur Kulturindustrie und den globalen Kulturindustrien postindustrieller Gesellschaften herausgearbeitet.⁶ Demnach transformiert sich mit der globalen Kulturindustrie vor allem das Verhältnis von inhaltlicher und technologischer Produktion der Kulturwaren. Während die frühe Kulturindustrie Inhalt und Technik, Technologie und Kultur noch fein säuberlich trennte, verschmelzen in der globalen Kulturindustrie diese Bereiche – und dies gilt insbesondere für die Popmusik. Früher wurde beispielsweise die Musikaufnahme erst gemacht und danach auf eine Menge Vinylplatten gepresst, die man dann vermarktete. Waren hier noch der Inhalt der Schallplatte und deren technologische Produktion voneinander unterscheidbar, da die Schallplatte selbst zwar technologisch produziert, aber keine Technologie war, vermischen sich mit der Konvergenz von digitaler Medientechnik, Telekommunikation und Unterhaltung in der globalen Popmusikindustrie Technologie und Inhalt.

Globale Kulturindustrie, so Lash, macht Kultur nicht zu einer industriellen Ware, sondern sie benutzt zwei Arten von Technologie, über die sie Inhalte erst hervorbringt: Telekommunikation und Informationstechnologie. War die Erfindung der Schallplatte, also die frühmoderne kulturindustrielle Produktion, noch jenes technologische Ereignis, das, um mit Walter Benjamin⁷ zu sprechen, die Aura des Originals in Frage stellte, so ist sie zugleich die grundlegende Voraussetzung für die postindustrielle Technik des Djing. Dessen Geschichte und die der elektronischen Dancefloor-Music beginnt nicht über einen genialen Einfall eines besonders begabten Musikers oder durch die Not der sozialen Situation von Jugendlichen, die diese kreativ in Musik umsetzen, sondern schlichtweg über Technologie: Sie beginnt mit dem Mischpult und dem Technics-Plattenspieler SL-1210MK2. Gerade die DJ-Musik als eine genuin lokale Musik zeigt die Verschmelzung von Inhalt und Technologie, da die Technologie selbst zur Voraussetzung für die Produktion von Inhalt wird. Das unwiederholbare Ereignis des Musik-Machens beim Djing, das als Garant von Authentizität und Originalität und Einzigartigkeit, ist also technologisch begründet.

Mit der Produktion des Inhalts durch Technologie verändert sich auch das Konsum- und

5 Vgl. z. B. *Inszenierung von Authentizität*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug, Tübingen und Basel 2000.

6 Vgl. Scott Lash, »Wenn alles eins wird«, in: *Die Zeit* 26.2.1998; Scott Lash und John Urry, *Economics of Signs and Space*, London 1994.

7 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 23/1998.

Rezeptionsverhalten: War noch zu Marx' Zeit Kultur auf Text ausgerichtet, so verdrängte im 20. Jahrhundert das Bild den Text und das schauende Publikum den Leser. Mit den globalen Kulturindustrien des 21. Jahrhunderts werden allmählich alle Kulturformen nach dem Modell der digitalen Medien und der Interaktivität ausgerichtet. In diesem Prozess verschwindet die klare Trennung zwischen Akteur und Zuschauer, zwischen aktiver Gestaltung und passivem Konsum. Was in den USA zur Zeit getanzt wird, welche Pieces in Rotterdam neu sind, was die Techno-Szene in Mexico-City macht – all dies kann problemlos im Internet nachgelesen und nachgesehen werden. Chat-Rooms diskutieren Szene-Ereignisse.

An dieser Stelle lassen sich also zunächst zwei Überlegungen festhalten: Kulturelle Identität, die sich über Popmusik herstellt, ist immer auch medientechnologisch begründet. Sie ist eine hybride Identität und speist sich um vieles weniger als noch in den 1960er Jahren allein über lokale Erfahrung, sondern immer in Auseinandersetzung mit den global zirkulierenden popkulturellen Zeichencodes.

II. Lokale Aneignung

Die Wirkungsweise heutiger globaler Kulturindustrien widerlegt die monolithisch anmutende These Horkheimers und Adornos. Es ist nicht das Kennzeichen der globalisierten Kulturindustrien, Homogenität zu produzieren, Standardisierung zu befördern und damit lokale popkulturelle Stile zu verdrängen oder identitätshemmend zu wirken. Lokale Popkulturen sind vielmehr zugleich Voraussetzung und Resultat der globalisierten Popkulturindustrien. Als solche bleiben sie immer auch different zur globalisierten Warenproduktion und -zirkulation. In diesem Spannungsfeld von Vereinnahmung des Lokalen durch das Globale und Aufrechterhaltung der Differenz zwischen beiden liegt die Ambivalenz der Popkulturindustrien. In Anlehnung an den Begriff »Glokalisierung«⁸ haben wir den Begriff der »glokalen Popkulturindustrien«⁹ geprägt, weil sie nur im Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung, von Homogenisierungsstreben und Differenzproduktion verstehbar sind. Das Verhältnis von globalen Kulturindustrien und lokalen Popkulturen lässt sich demnach nicht mehr eindimensional in der Nachfolge Adornos in Dichotomien von Standardisierung und Authentizität, Opportunismus und Subversion, Mainstream und Widerstand beschreiben. Ein Konzept von kultureller Identität in und durch Popmusik kann von daher gar nicht in Opposition zu globaler popkultureller Produktion gedacht werden, sondern muss dem konstruktiven und aktualisierenden Einfluss der verschiedenen, global zirkulierenden und miteinander verschmolzenen Kulturtechniken für kulturelle Identität – und damit auch immer lokaler Differenz – Rechnung tragen.

Wie lässt es sich nun erklären, dass die Hip-Hop-Szenen trotz der hegemonialen Technik der globalen Kulturindustrie beispielsweise in Japan, Deutschland, den USA und Frankreich oder auch auf nationaler Ebene – von Berlin über Hamburg, Frankfurt a.M. bis Heidelberg und Mannheim – so unterschiedlich sind?

8 Ronald Robertson, »Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, hrsg. von Ulrich Beck, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–220.

9 Vgl. Klein und Friedrich, *Is This Real?*, S. 89ff.

Die Erklärung dieses Phänomens hat in der Theoriediskussion etwa dreißig Jahre in Anspruch genommen. In dessen Folge hat sich das Verständnis des Verhältnisses von Kulturproduktion und kultureller Aneignung fundamental verändert. Denn etwa dieser Zeitraum liegt zwischen den Kulturindustriethesen Horkheimers und Adornos der 1940er Jahre und dem Encoding/Decoding-Modell von Stuart Hall.¹⁰ Hall vertritt aus medientheoretischer Perspektive die These, dass kulturelle Produkte nicht unbedingt im Sinne des eindimensionalen Sender-Empfänger-Modells zirkulieren und angeeignet werden. Die Produktion von Pop gibt demnach keine eindeutig fixierten ›Botschaften‹ oder ›Inhalte‹ vor, Popmusik dient also nicht, wie Adorno dies bekanntlich noch für den Schlager angenommen hatte, der reinen Manipulation. Vielmehr erfolgt der Prozess der Aneignung, so Hall, gemäß den alltagsweltlichen Kontexten der Akteure und vollzieht sich entsprechend different. Die Herstellung kultureller Identität vollzieht sich demnach nicht primär entlang des Produktes, sondern vornehmlich über den kulturellen Kontext der Akteure/Konsumenten. Demzufolge produziert die Globalisierung von Kultur kulturelle Differenz.¹¹

Der Prozess der Aneignung globalisierter popkultureller Symbole wiederum ist, folgt man den Thesen der Cultural Studies, mehrdeutig, polysem:¹² Indem lokale Praxis Globales übernimmt, kann sie traditionelle, kulturindustriell inszenierte und medial zirkulierende Images reproduzieren, und zwar dann, wenn der performative Akt der Aneignung gelingt. Aber sie kann auch über die unterschiedlichen lokalen Aneignungskontexte in Differenz zum Globalen treten und auf diese Weise widerständig wirken. Im Zirkulationsprozess von Produktion und Aneignung kann sich also ein doppelter Bruch der globalisierten Symbole und Images vollziehen: Global produzierter Mainstream-Pop und seine Symbole und Bilder können durchaus subversiv in den Lebenswelten der Konsumentinnen wirken, wie dies in Japan oder China derzeit der Fall ist. Umgekehrt muss ›subversiver Pop‹ im lebensweltlichen Kontext nicht zwangsläufig subversive Kraft haben. Die Frage, inwieweit beispielsweise Klang, Text und Bildlichkeit des Pop und ihrer Repräsentanten relevant für die Identitätsbildung der Konsumenten und Konsumentinnen sein können und deren Lebenswelten beeinflussen, lässt sich also nicht mit Analysen beantworten, die allein die produktionsästhetische Seite betrachten. Aber auch die These der britischen Cultural Studies, dass Identitätsbildung sich nur dann sinnhaft vollzieht, wenn die Produkte und Symbole lebensweltlich relevant sind,¹³ reicht nicht aus, um den Vorgang der kulturellen Identitätsbildung zu erklären. Denn damit sind die Fragen noch nicht beantwortet, wie sich die Herstellung kultureller Identität über die Aushandlung popkultureller Images in lokalen Kontexten vollzieht und ob in der Aushandlung ein globalisierter kulturindustriell erzeugter Normenkodex reproduziert wird bzw. wie dieser unterwandert, d. h. subversiv gebrochen werden kann.

10 *The Television Discourse: Encoding and Decoding*, hrsg. von Stuart Hall, Birmingham 1980.

11 Scott Lash, »Wenn alles eins wird«, S. 42; Lash und Urry, *Economies of Signs and Space*; Ronald Robertson, *Glokalisierung*.

12 Vgl. auch: Christian Höller, »Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur«, in: *Pop Unlimited? Imagetransfer in der aktuellen Popkultur*, hrsg. von Christian Höller, Wien 2001, S. 11–27.

13 Vgl. John Fiske, *Reading the Popular*, London und New York 1989. Ders., *Understanding Popular Culture*, London und New York 1989.

III. Die Herstellung popkultureller Identität als performativer Akt

Mit der performativen Aushandlung von Identität hat sich vor allem die amerikanische Philosophin Judith Butler beschäftigt. Aus einer sprachtheoretischen Perspektive fragt sie nach den Möglichkeiten der Transformation der Sprache durch Sprechen, also: soziologisch gesprochen: eines etablierten Normenkodex in der Praxis, und erklärt dies mithilfe des Konzeptes von Performativität. Dies soll nun als Theoriemodell herangezogen werden, um den Vorgang der Bildung kultureller Identitäten im Kontext des globalen Zeichensystems Pop zu erklären.

Butlers Konzept von Performativität meint zum einen die wirklichkeitskonstituierende Kraft durch und in körperlichen Darbietungen;¹⁴ dies ist für Körper- und Bewegungssprechen wie beispielsweise den Tanz von besonderer Bedeutung. Zum anderen thematisiert sie in ihrem Buch *Hass spricht*¹⁵ den Handlungscharakter sprachlicher Äußerungen. Hier untersucht sie die identitätsstiftende Kraft sprachlicher Äußerungen und Bezeichnungen und diskutiert die Möglichkeiten und Bedingungen einer subversiven Art des Sprechens. Performativität versteht sie nicht als einen vereinzelt oder absichtsvollen ›Akt‹, »sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt.«¹⁶ Performativität ist laut Butler daher nicht ein Akt, in dem ein Subjekt »dem Existenz verschafft, was sie/er benennt«¹⁷, sondern die sich ständig wiederholende Macht des Diskurses, die erst das schafft, was wir Identität (als Geschlecht etc.) nennen, z. B. indem man immer wieder – durch Worte, Töne oder Bilder – sagt, was beispielsweise deutscher Hip-Hop ist oder dass Courtney Love ein ›bad girl‹ ist.

Butler nennt Identität performativ, um zu unterstreichen, dass ihr keine ontologische oder biologische Vorgängigkeit zukommt, sondern sie erst durch kulturelle und soziale Prozesse hervorgebracht werden muss.

Mit Butlers Performativitätskonzept lässt sich Sprechen als ein Vorgang der lokalen Aushandlung von Identität über globale Images beschreiben. Es liefert auch eine Erklärung dafür, wie sich Sprecher auf illegitimen sozialen Positionen innerhalb des Feldes eine ›Stimme‹ verschaffen, d. h. ›legitimiert‹ werden können, also unbekannte Musiker mit anderer, neuer Musik Stars werden können. Woher aber haben die Akteure das performative Wissen¹⁸, das für den Prozess der Aneignung von globalen Zeichen und das Gelingen des performativen Aktes von großer Bedeutung ist? Dieser Frage wiederum lässt sich mit Bourdieus Theorie der Habitualisierung nachgehen, und zwar dann, wenn man Habitualisierung nicht, wie Bourdieu selbst, als Verkörperung oder als Einschreibung, sondern als mimetische Identifikation und damit als einen Vorgang nicht nur der Nachahmung, sondern auch der Neugestaltung versteht.

14 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Berlin 1995.

15 Judith Butler, *Hass spricht. Zu einer Politik des Performativen*, Berlin 1998.

16 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 22.

17 Ebd.

18 Vgl. Theodore W. Jennings Jr., »On Ritual Knowledge«, in: *Journal of Religion* 62 (1982), S. 111–127.

IV. Habitualisierung als mimetische Identifikation

Bourdieu versteht Habitualisierungen als Sozialisationsvorgänge, und er betont, dass diese Einschreibungen in den Körper mimetisch erfolgen. Dieser Gedanke aber, so meine These, macht im Rahmen einer Identitätstheorie nur dann Sinn, wenn Mimesis nicht im Sinne einer blinden Imitatio, als eine reine Nachahmung, sondern selbst als ein Konstruktionsvorgang verstanden wird.

Der Gedanke, dass Mimesis als ein Akt der körperlichen Neu-Konstruktion verstanden werden sollte, ist zentral für Bewegungs- und Tanzforschung. Er lässt sich auf Viktor Zuckermandl zurückführen. Dieser hat bereits in den 1950er Jahren¹⁹ auf den Aspekt der Neu-Konstruktion hingewiesen und – in Anlehnung an die Schriften von Aristoteles – Mimesis eine doppelte Bedeutung zugewiesen. Nicht nur Nachahmung im Sinne der Herstellung einer Kopie des Originals, nicht nur Ab-Bild, sondern auch die Darstellung eines neuen Bildes, »ein Neu-entstehen-Lassen in einem neuen Medium«²⁰, sind seiner Auffassung nach die Bedeutungsdimensionen von Mimesis. Damit verweist er auf den Charakter der Konstruktion im mimetischen Prozess.

Handeln erfolgt im mimetischen Prozess nicht über rationale Handlungsmotive oder -intentionen. Im Unterschied zu kognitiven Erkenntnis- und Handlungsmodellen vollziehen sich mimetische Handlungen über ein praktisches Wissen. Angelehnt an Bourdieus »Sens pratique« beschreiben Gunter Gebauer und Christoph Wulf dieses als die der Wahrnehmung unmittelbar folgende Bereitstellung von Handlungsmustern, die wiederum die nächsten Handlungsvollzüge vorwegnehmen²¹.

Es ist das Verdienst von Gebauer und Wulf, (wieder) auf diese sozialen Dimensionen von Mimesis aufmerksam gemacht zu haben. Mimetische Prozesse vollziehen sich nicht nur im Feld des Ästhetischen, sondern auch im Feld des Sozialen. Sie sind, so Wulf, aber »selten in ihrer Bedeutung für die Wissenschaften vom Menschen erkannt worden.«²² In mimetischen Prozessen verbinden sich soziale und ästhetische Dimensionen. Mimesis ist von daher unerlässliche Voraussetzung der Herstellung von Identität, ebenso wie Ästhetisches dessen Konstitutionsbedingung darstellt. Mithilfe eines derartigen, ästhetische und soziale Prozesse verbindenden Konzeptes von Mimesis lässt sich beschreiben, wie sich kulturelle Aneignung leiblich vollzieht – und die prominente Aneignungs-These der Cultural Studies ausdifferenzieren. Mit dem Begriff der mimetischen Identifikation wird, so meine These, der Prozess der Identifizierung als ein leiblicher Vorgang, der nicht »passiert«, sondern gemacht wird, beschreibbar, also als ein performativer Akt erkennbar. Im Prozess der Herstellung kultureller Identitäten schreibt sich Soziales in die Körper ein und wird habitualisiert. D.h. in der mimetischen Identifikation wird nicht nur körperlich nachgeahmt, sondern eine neue Wirklichkeit hergestellt. Mimetische Identifikation meint also nicht, wie Bourdieu, Konventionalisierung eines bereits Bestehenden, sondern beschreibt den performativen Akt

19 Viktor Zuckermandl, »Mimesis«, in: *Merkur* 12 (1958), S. 225–240.

20 Ebd., S. 226.

21 Vgl. Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Hamburg 1992, S. 431.

22 Christoph Wulf, »Mimesis«, in: *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*, hrsg. von Gunter Gebauer u. a., Hamburg 1989, S. 113.

der Neu-Konstruktion und Neukontextualisierung. Aus dieser Perspektive geht es beispielsweise bei der Nachahmung popkultureller Images durch Konsumentinnen und Konsumenten nicht nur um das Aneignen des kulturindustriell Produzierten, des Fremden, auf Kosten des Eigenen, Authentischen. Vielmehr können die globalisierten Images nur deshalb lebensweltlich ihre Wirksamkeit entfalten, d. h. identitätsstiftend wirken, indem sie von den Konsumentinnen und Konsumenten mimetisch nachvollzogen und in einem performativen Akt der Neu-Konstruktion lebensweltlich umgedeutet werden. In der mimetischen Identifikation werden nach dieser Lesart feldspezifische Normen reflektiert und erweitert – und zwar dann, wenn die performative Aushandlung von Images gelingt. Lokale popkulturelle Praxis lässt sich demnach nicht allein als lokale Repräsentation, d. h. als Abbild einer globalen Kulturindustrie beschreiben, sondern als eine performative Kulturpraxis. Pop ›ist‹ nicht, sondern muss angeeignet und gelebt, gemacht und inszeniert, als authentische Praxis permanent beglaubigt und als hybride kulturelle Identität immer wieder neu hergestellt werden.

Achim Heidenreich (Mainz)

»Wir sind Deserteure«

Kriegsdienstverweigerung zwischen Protestlied und Partysong

»Niemand darf gegen sein Gewissen zum Kriegsdienst mit der Waffe gezwungen werden.« So steht es im Grundgesetz, Artikel 4, der Bundesrepublik Deutschland. Was aber derjenige, der Gewissensgründe geltend macht und den Kriegsdienst ablehnt, zu leisten hat, nämlich den zivilen Ersatzdienst, das regelt seit 1960 das (Bundes-)»Gesetz über den zivilen Ersatzdienst«. In diesem hat der Gesetzgeber vor allem in Bezug auf die sogenannte ›Wehrgerechtigkeit‹ die Länge des Zivildienstes festgelegt. Zivildienst war und ist immer länger als der Wehrdienst, was mit den für Zivildienstleistende wegfallenden Reserveübungen der Bundeswehr begründet wird. Das Gesetz über den zivilen Ersatzdienst gibt auch Auskunft über die Träger des Zivildienstes – meist karitative Einrichtungen wie Krankenhäuser, Altenheime, auch Jugendherbergen – oder beispielsweise die Bodelschwingh'schen Anstalten in der Nähe von Bielefeld, wo 1961 26 der damals ersten insgesamt 340 anerkannten Kriegsdienstverweigerer ihren Dienst antraten. Nach der Einrichtung dieser ersten Zivildienststellen wuchsen die organisatorischen Aufgaben der Zivildienstleistenden und die Bedeutung für soziale Einrichtungen rasch und immens.

Die Zahl der Kriegsdienstverweigerer ist kontinuierlich gestiegen. 1984 waren es 44.500 anerkannte Kriegsdienstverweigerer, 1998 dann sogar 138.000, derzeit leisten pro Jahr etwa 100.000 junge Männer ihren Dienst, davon zwei Drittel als Pfleger für kranke, behinderte und alte Menschen.¹ So ist es kein Wunder, dass die karitativen Verbände sehr darum bemüht sind, einen eventuellen Wegfall ihrer Zivildienstleistenden durch die Auf-

hebung der Wehrpflicht und im Zuge von Hartz IV mit Langzeitarbeitslosen auszugleichen versuchen, um ihre Aufgaben ausreichend wahrnehmen zu können. Denn eines ist unbestritten: Zivildienstleistende sind in diesen Organisationen notwendige und dabei sehr billige Arbeitskräfte.

Der persönlich zu zahlende Preis für den als solchen anerkannten Kriegsdienstverweigerer war freilich eine mehr oder weniger offene gesellschaftliche Diffamierung, die in dem Wort »Drückeberger« noch eine ihrer harmlosesten Beschimpfungen fand. In der Realität ist allerdings gerade das Gegenteil von der sprichwörtlichen Drückebergerei der Fall. Denn bis zum Orwell-Jahr 1984 (daher danach der starke statistische Anstieg seitdem) musste man sich als Kriegsdienstverweigerer nicht nur den oft auch unappetitlichen, aber menschlichen und daher notwendigen Aufgaben einer Zivildienststelle buchstäblich stellen und dabei auch stehen bleiben – um aber überhaupt erst in den Status eines Zivildienstleistenden versetzt zu werden, war ein mündliches Anerkennungsverfahren zu durchlaufen. Dieses Anerkennungsverfahren, besser bekannt unter der Bezeichnung Gewissensprüfung, sah insgesamt drei Instanzen vor, die, bei jeweiligem Nichtbestehen, sukzessive durchlaufen werden konnten. Bei einem neu zu begründenden Widerspruch gegen die Nichtanerkennung als Kriegsdienstverweigerer aus Gewissensgründen bestand auch die zweite Prüfungsinstanz aus dem vom Kreiswehersatzamt gebildeten Ausschuss mit einem vom Verteidigungsministerium bestellten Volljuristen und zwei ehrenamtlichen Beisitzern.

Ab einem Alter von 17 Jahren und sechs Monaten konnte der Antrag auf Anerkennung der Kriegsdienstverweigerung beim jeweiligen örtlichen Kreiswehersatzamt gestellt werden. Diese Prozeduren erforderten von den betroffenen Jugendlichen nicht nur ein hohes Maß an verwaltungstechnischem Know-how, damit Fristen beachtet und Schriftstücke angemessen abgefasst wurden, sondern auch eine entsprechende mentale und rhetorische Vorbereitung auf die Gewissensprüfung. Denn in dieser ging es letztlich immer darum, den mehr als Delinquenten denn als Antragsteller behandelten jungen Mann durch stereotype und suggestive Fangfragen derart stark zu verunsichern, dass er die vermeintlich falsche, aber gewünschte Antwort gab und somit eben nicht als Kriegsdienstverweigerer anerkannt werden musste oder – aus Perspektive des Ausschusses – »unglaublich« wurde. Kurz: In diesem auf mentale Zermürbung hin angelegten Verfahren war der Willkür jede Tür geöffnet.

Im Inhalt dieser Fragen ging es immer um das gleiche: Die Schilderung einer – wohlgermerkt – vom Gesetzgeber eigentlich als straffrei legitimierten Notwehr- oder Nothilfe-Situation, in der man zwangsläufig von der Benutzung einer Waffe Gebrauch machen musste, um Gefahr für Leib und Leben von sich selbst, meist aber von sehr nahen Angehörigen abzuwenden. Beispiel: »Sie gehen mit Ihrer Freundin durch den Park, plötzlich kommt ein Horde angetrunkenen Männer. Die zerren Ihre Freundin ins Gebüsch und be-

1 Vgl. rso (Autorenkürzel), »Wie aus dem Ersatzdienst der Zivildienst wurde«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14.1.2003, S. 3; zum Themenkomplex Kriegsdienstverweigerung außerdem: fy (Autorenkürzel), »Die Beweislast bei Verweigerung hat künftig der Staat. Änderung des Wehrpflicht-Gesetzes« [Postkartenverweigerung, d.A.], in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 9.4.1976; Karl Feldmeyer, »Wehrpflicht ohne Verpflichtung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 13.2.1996, S. 1–3; Friedrich Karl Fromme, »Soweit die Wertvorstellungen reichen. Worauf sich das Verfassungsgericht bei seiner »Soldaten-sind-Mörder«-Rechtssprechung stützt«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10.11.1995, S. 16.

ginnen, sie zu vergewaltigen. Zufällig liegt da eine Waffe: Was tun Sie?« Oder: »Ein Trupp russischer Soldaten überfällt Ihr Dorf. Ein Panzer fährt auf Ihre Mutter zu, Sie haben eine Panzerfaust. Was machen Sie?«

Als bekennender Christ musste man bibelfest sein, um auf das den Waffengebrauch vermeintlich legitimierende Bibelzitat »Auge um Auge« mit dem entsprechenden Zitat aus der Bergpredigt zu kontern. Man konnte auch Kants kategorischen Imperativ zitieren oder sich einfach auf sich selbst und eben sein Gewissen berufen.

Falls der Wehrpflichtige zweimal nicht anerkannt wurde, blieb nur noch der Weg über ein Gerichtsverfahren vor dem Verwaltungsgericht. Junge Männer, also im Alter um die zwanzig, mussten ihre Anerkennung als Kriegsdienstverweigerer aus Gewissensgründen formal mit der Bundesrepublik Deutschland als Prozessgegner einklagen – das war alles andere als sich vor etwas zu drücken, sondern bitterernst. Wer bei der dritten Verhandlung ebenfalls nicht anerkannt wurde, war, wie man sich leicht vorstellen kann, als Wehrdienstleistender gewissermaßen stigmatisiert.

Diese sogenannte Gewissensprüfung war eine durch und durch absurde Situation, in der sich jungen Männern auf der Schwelle zum Erwachsenenalter der Staat – denn diesem gegenüber hatte man die Beweislast für die angeführten Gewissensgründe – nicht gerade sympathisch darstellte. Die sogenannte Gewissensprüfung kam einem entwürdigenden Seelenstriptease gleich und konnte manchen jungen Zeitgenossen in Bezug auf ein Gremium grimmig dreinblickender Männer, wie man so schön sagt, im besten Alter wenn schon nicht gerade traumatisieren, dann zumindest aber für einige Zeit gegenüber derartigen Konstellationen den Respekt verlieren lassen.

Im linken und links-alternativen gesellschaftspolitischen Spektrum der alten BRD ist Kriegsdienstverweigerung, insbesondere auch die Gewissensprüfung, zu unterschiedlichen Zeiten zum musikalischen Gegenstand in unterschiedlichen Genres geworden. Es gab in der Düsseldorfer Punk-Szene der ausgehenden 1970er Jahre sogar eine Band, die sich Nachdenkliche Wehrpflichtige nannte, in der der ehemalige Herausgeber der Szene-Zeitschrift *Spex* und Autor des kürzlich in der *Musikforschung* erschienenen Beitrags über improvisierte Musik, Diedrich Diederichsen, Mitglied war.

Anhand von drei Beispielen von 1972, 1979 und 1982 werden zeitlich zehn politisch äußerst bewegte und auch angespannte Jahre in der Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland umspannt. Terrorismus, Ölkrise, das Ende der Vollbeschäftigung, ein gravierender Lehrstellenmangel, RAF und Schleyer-Mord, Friedensbewegung, Hausbesetzungen in fast allen großen Städten, vor allem Berlin, Frankfurt und Hamburg,² Krawalle an der Startbahn-West,³ Anti-AKW-Bewegung mitsamt Brokdorf-Demonstrationen und Hütten-dorf,⁴ Friedensbewegung mit Sitzblockaden, Einkesselungen und mit ihren von etlichen

2 Vgl. dpa, »Berlin hat von allen Bundesländern die meisten Hausbesetzungen. In Bayern und im Saarland keine Fälle registriert«, in: *Tagesspiegel* 31.7.1982.

3 Vgl. Helmut Schwan, »Frontmachten an der Startbahn. Der hessische Herbst: Wie sich vor zwanzig Jahren Staat und Bürger unversöhnlich gegenüberstanden«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 11.11.2002, S. R 3.

4 Vgl. Karsten Plog, »Der Kuppelbau hinterm Deich hat tiefe Wunden hinterlassen. Nach zehn Jahren Auseinandersetzung geht das Kraftwerk Brokdorf jetzt ans Netz«, in: *Stuttgarter Zeitung* 8.10.1986.

Sonderzügen der Deutschen Bundesbahn mit Volk bedienten Demonstrationen in Bonn, insbesondere gegen den Nato-Doppelbeschluss.

Die *Befragung eines Kriegsdienstverweigerers*, stammt von dem Hamburger Rechtsanwalt und Liedermacher Franz Josef Degenhardt, der immer schon den K-Gruppen in Deutschland zuzuzählen war. Ein Auftritt bei den linken Pfingstfestivals war für ihn Pflicht. So konnte man ihn Pfingstsamstag etwa beim SDAJ-Festival in Dortmund antreffen und am nächsten Tag dann beim politisch gemäßigten, auch heute noch von der Stadt Mainz finanzierten »Open Ohr«-Festival singen hören.

Das Lied entstand 1972. Im gleichen Jahr wurde von der Ministerpräsidentenkonferenz unter Mitwirkung von Bundeskanzler Willy Brandt der Radikalenerlass⁵ in Kraft gesetzt. Der Gesetzgeber hatte vor allem Angst, dass Lehrer und Mitglieder der Bundeswehr extremistischen Parteien angehören könnten, insbesondere der DKP, nachdem die KPD ja in der BRD verboten worden war und man festgestellt hatte, dass ehemalige KPD-Funktionäre sich in der DKP tummeln. Betroffen waren ebenso auch Briefträger und Lokführer der damaligen Staatsunternehmen Post und Bahn. Als Überprüfungsinstrument wurde die sogenannte Regelanfrage bei den Verfassungsschutzämtern eingeführt. Kriegsdienstverweigerer, die ja eine gewisse Opposition zum »Normalfall« Wehrdienst und damit zur möglichen Verteidigung inmitten des Kalten Kriegs standen, rückten 1972 gesellschaftlich unweigerlich in eine vermeintlich extremistische linke Ecke, wie Degenhardt mit seinem Lied messerscharf verdeutlicht:

Franz Josef Degenhardt: *Befragung eines Kriegsdienstverweigerers*⁶

Dies ist die Befragung eines Kriegsdienstverweigerers durch den liberalen und zuvorkommenden Kammervorsitzenden

[...]

so nun wolln wir aber wirklich wissen was sie tun
also noch mal
ein paar schwere jungs
schwer bewaffnet und betrunken nachts im park
machen sich an ihre freundin ran
SIE haben wieder die MP dabei
na was machen sie
was sagen sie uns da
sie wehren sich
weil sie ja in notwehr sind
ätsch
das ist aber falsch

5 Vgl. Karl-Heinz Janßen, »Romantiker, Verfemte und Fanatiker. Das Russel-Tribunal: Selbsternannte Richter verdammen den Radikalen-Beschluß«, in: *Die Zeit* 7.4.1978; Georg Paul Hefty, »»Prüfen, ob die Entfernung aus dem Dienst anzustreben ist«. Der Radikalenerlaß von 1972, seine erklärten und nicht erklärten Ziele«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10.8.2000, S. 7.

6 <http://www.franz-josef-degenhardt.de/disco/titel/lieder/befragung.html> 9.2.2006.

durften sie nicht sagen
 richtig ist die antwort nämlich die
 ich werfe meine waffe fort
 und dann bitte ich die herrn
 mit der vergewaltigung doch bitte aufzuhörn
 was sagen sie uns da
 sie kämen als soldat doch nie in eine solche situation
 fangen sie schon wieder an
 ist doch politik
 hat doch mit gewissen nichts zu tun
 ja grundgesetz ja grundgesetz ja grundgesetz
 sie berufen sich hier pausenlos aufs grundgesetz
 sagen sie mal
 sind sie eigentlich kommunist na ja
 hier darf jeder machen was er will
 im rahmen der freiheitlich-demokratischen grundordnung versteht sich.

Ende der 1970er Jahre, nach dem Selbstmord der Terroristen in Stuttgart Stammheim (Verteidiger Otto Schily war nicht hundertprozentig von der Selbstmord-These überzeugt)⁷ und damit dem Ende der ersten Terroristengeneration, hatte sich die aus der außerparlamentarischen Opposition hervorgegangene Partei der Grünen formiert und schickte sich an, in die Parlamente einzuziehen. In der Rockmusik hatte Udo Lindenberg, der ehemalige Schlagzeuger von Klaus Doldingers Jazzgruppe Passport, mit dem Titel *Andrea Doria* Mitte der 1970er Jahre die deutsche Sprache in der Rockmusik etabliert. In der links-alternativen Liedermacher-Szene, der unser erstes Beispiel Degenhardts zuzurechnen ist, wurde ebenfalls emsig deutsch gesungen. Hier wären noch Namen zu nennen wie Hans Dieter Hüsch, Dieter Süverkrüp (*Baggerführer Willibald*, das Lied hat es bis in die Kitas geschafft), die auch in norddeutscher Mundart singenden Barden Hannes Wader und Knut Kieseewetter, aber natürlich auch der Anti-AKW-Sänger par excellence, Walter Mossmann,⁸ und nicht zu vergessen Wolf Biermann, der mit seinem gebellten *Soldat, Soldat* (»Soldaten sind sich alle gleich, lebendig oder als Leich«) ein zorniges und streitbares Antikriegslied kreiert hatte.

Es gab mit der Rocktheatergruppe Floh de Cologne aus Köln eine gewissermaßen auch gewerkschaftlich geförderte rockmusikalische Eingreifgruppe und das Sogenannte links-radikale Blasorchester aus Frankfurt mit den Komponisten Heiner Goebbels und Rolf Riehm in ihrer Mitte schaffte es mit Eisler-Bearbeitungen als politische Marching Band über die Straßendemonstration bis auf die Bühne des Berliner Jazzfestes.

Deutsche Rockmusik firmierte seit der gleichnamigen LP Mitte der 1970er Jahre unter dem in England geprägten Etikett »Krautrock«. Gruppen wie etwa Guru-Guru, Kraan oder die Stockhausen-inspirierte Formation Can (auch Triumphirat und die Düsseldorfer

7 Vgl. Rdh (Autorenkürzel), »Anwälte äußern Zweifel an Selbstmord. Schily: Tötung der Terroristen »nicht vorstellbar«/Vernehmung Irmgard Möller gefordert«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20. 10. 1977.

8 Walter Mossmann, »Leute, alle mal herhören! Ihr sollt brüderlich den Bauplatz besetzen und die Atomkraft verjagen«, in: *Frankfurter Rundschau* 23. 2. 1982.

Kraftwerk) stellten sich mit eigenen Klangbildern der angelsächsisch dominierten Konkurrenz. In der deutschen Folk-Musik gab es Interessantes wie die Tübinger Gruppe Hölderlin oder die Folk-Rock-Gruppe Ougenweide. Kommerziell recht erfolgreicher Mundart-Rock kam beispielsweise aus Schwaben mit dem schon verstorbenen Sänger Wolle Kriwanek, der mit den Titeln *Ufo* und *Reaggi di uff* um 1980 zumindest lokale Hits landen konnte.

Alle diese Einflüsse nahm die von dem Kölner Kunststudenten Wolfgang Niedecken gegründete Formation BAP in ihrer Anfangszeit auf und stellte sich mit ihrem direkten Bekenntnis zur linken Szene gegen die mundartlich sentimental Bläck Föös, die in der Kölner Karnevalsszene fest verankert waren. BAP sang daher: »Nit für Koche nit, blieb ich Karneval he.«⁹

Auf ihrer ersten Platte 1979, damals noch im Kölner Eigelstein-Verlag herausgekommen, bevor EMI die Gunst der Stunde erkannte, nahm BAP die Gewissensprüfung sofort, um in der Sprache des Gegners zu sprechen, »aufs Korn«. In dem Titel »Stell dir vüür« wird die Frage-Antwort-Situation nachgestellt. Eingehüllt in jazzig angehauchten Rhythmus und in das von den Gruppen Kraan und Guru-Guru inspirierte asiatische Klangbild mit Solo-Sopransaxophon wird die Gewissensprüfung ad absurdum geführt, bis mit einem pointierten finalen Rettungsschuss dem Spiel ein Ende gemacht wird.

Der ebenfalls aus Köln stammende Wolf Maahn¹⁰ nutzte mit seiner Gruppe Deserteure um 1980 die Neue Deutsche Welle, um sich als Popsänger ins Geschäft zu bringen. Eigentlich wollte er von London aus eine Karriere starten. Die Neue Deutsche Welle war alles andere als anti-illusionistisch, wie es das *Da, da, da* von Trio oder die »Monotonie in der Südsee« der Band Ideal vormachten. Deutsche Texte waren Pflicht und, aus der Distanz betrachtet, auch das einzige verbindende Merkmal. Nein, es gibt noch eines: den kommerziellen Erfolg in den bisherigen Schlagerformaten wie etwa der ZDF-Hitparade. So war es eigentlich nur eine logische Konsequenz, dass Wolf Maahn gemeinsam mit BAP an der alle bisherigen Demonstrations-Dimensionen sprengenden Bonner Anti-Nato-Doppelbeschluss-Demonstration (1982) als Sänger auf den Bonner Rheinwiesen teilnahm und gemeinsam mit BAP und Joseph Beuys gegenüber dem Regierungsviertel »wir woll'n Sonne statt Reagan« sang.

Mit seinem Hit *Wir sind Deserteure* sagte er jeder Block-Ideologie, die zu militärischen Auseinandersetzungen führen könnte, ade und drückte im kollektiven Wir zugleich das immense und durch die Friedensdemos populär und auch ökonomisch interessant gewordene Friedensverlangen eines großen Bevölkerungsteils aus. Noch vor jedem staatlichen Zugriff, also noch vor jeder Gewissensprüfung, wird der Gebrauch einer Waffe verworfen und dem Kriegsdienst das persönliche Glück – nicht das politische Ziel! – entgegengesetzt. Politik wird hier neutralisiert. Nicoles *Ein bißchen Frieden*,¹¹ ebenfalls von 1982, empfand

9 Vgl. Wolf Biermann, »Die gute Pop-Fee aus der Bierdose«, in: *Der Spiegel* Nr. 26 1984, S. 163–165; Bernd Müllender, »Müslī-Män und Durchblickprofi«, in: *Die Zeit* 10. 12. 1982; Achim Zons, »Fuzz, Fonz und die ganze Familie. Ein Phänomen namens BAP«, in: *Süddeutsche Zeitung* 31. 12. 1987.

10 Vgl. Norbert Schmitz, »Köln besteht nicht nur aus Bap. Wolf Maahn setzt sich in der Musikszene durch«, in: *Kölner Stadtanzeiger* 23. 7. 1983; Lutz Ehrlich, »Wer wartet, lebt nicht«, in: *Tagesspiegel* 14. 2. 1985.

11 Hubert Bücken, »Kein bißchen Frieden für Nicole«, in: *Quick* Nr. 46 1982; Lorenz Goslich, »Ein bißchen Frieden und viel Geld. Die Schlagerbranche jubelt über den Grand Prix«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30. 4. 1982.



- Stell dir vüür (Gewissensprüfung eines Kriegsdienstverweigerers)
- 1) Stell dir vüür, do wörs en Maid un hätts en Axt bei.
Stell dir vüür, ding Frau wöör och dobei. gäbe
Stell dir vüür, ne Kääl köhm, joh ihr Schokolädche.
dä tröök e Mezz eruss un jing ihr ahh de Bein. *derwäde am Hosen Bann- zickten wär ich am die Beine jehen.*
 - Jo, wat däätste dann?
Däätste maache Mann?
Saach mer, wehrste dich?
Oder leetzte dann ding Frau em Stech? *Oder würdest du deine Frau im Thron lassen?*
 - 2) Eeztens nöhm ich mir ens flöck dat Schokolädche wäde ich mir schnell ... *nehmen*
Zweitens däät ich waade, bess hä fädisch wöör ... *warten bis er fertig wär*
Drittens köönt ich en dä Zick paar Christbaum schlaare ... *kannst ich in der Zeit sein*
Viertens köhm am Eng do optisch jet bei römm. *per se kindest du besser selbigen*
 - Fünftens däät ich dann, *wäde*
ens ein rauche Mann *eine rauchen Mann*
denn: Sextens swiwiesu
wöör ich se *quit* un dann wöör ich fruh. *wann ich fruh*
 - 3) Stell dir vüür, do *ings* spätzere op der Huhstroob. *Hühnerhofe*
unger dingem Arm hättste e MG. *Gräfe*
Stell dir vüür, do leef op einohl einer Amok
baller en de Lück, met enem Jewehr. *Einmal fröhliche in der Lücke (Hj)*
 - Jo, wat däätste dann?
Däätste maache Mann?
Saach mer, wehrste dich?
Oder leetzte dann die Lück em Stech?
 - 4) Eeztens jing ich dann ens Flöck nohm Foto Porst renn, *schnell rum*
für en neu Kasett für ming Polaroid.
Zweitens däät ich dann de Bildzeidung ahnrooffe *anmachen*
für ne Ekklü sivbericht op Seite eins,
drittens däät ich dann,
och ens laade Mann *auch mal laden (den Gewehr ist ja eins!)*
viertens frank un frei
triff einer nit esu vill wie zwei *jetzt trifft mich noch einer*
 - 5) Stell dir vüür, do sitz doheim en dingem Jaade. *deinem Garten*
neven dir do stünd e Flugabwehrjeschütz,
bovven en der Luff, do köhm e russisch Flugzeug,
dat will en H-Bomb schmieße, eh et sich verdröck.
Jo, wat däätste dann?
Däätste maache Mann?
Saach mer, wehrste dich?
Oder leetzte dann ding Stadt em Stech?
 - 6) Ich gläuw, do däät ich eez e Stündche drövvver schlooffe, *schlafe*
dann reef ich ming Fründe ahh, noh der Reih:
"Saat Männ, köönt ihr mir ens jraad ming Kanon ahnschiebe helfe?"
un dann köhm ich he bei dä Kommission vorbei. *einmal*
Kreiswehersatzamt *würde dann dem Endbesuch gleich gemacht werden ...*
wööt dann omjelapp
un et wöör vorbei
met dä afjewichste Frererei. *Freigen*

»Stell dir vüür« (Textbeilage zur LP Wolfgang Niedecken's BAP rockt andere kölsche Leeder 1979)¹²

man daher als Steigerung dieser Entpolitisierung und feindlichen Übernahme eines für das linke Meinungsspektrum gepachtet scheinenden Themas: Ein Schlag ins Gesicht der Friedensbewegung.

Wolf Maahn: *Wir sind Deserteure*¹³

Vaterlandsliebe und Bilder vom Feind

Was verlangt ihr von mir?

Loyalität für Junkies der Macht

kriegt ihr nicht von mir

12 Eigelstein Musikproduktion GmbH, Köln 1979, LC 6767.

13 Wolf Maahn, *Direkt ins Blut, absolut (unplugged)*, EMI Electrola 1993, LC 0193, © 1982 Chlodwig Musik.

Besser im Schoß von meinem süßen Schatz
 als ein Narr an der Front
 Besser den Mut zur Feigheit
 als ein Fähnrich im Sand

Wir sind Deserteure
 Wir sind Deserteure
 Kein Land auf das ich schwöre
 Wir sind Deserteure

Die roten Flecken auf meinem Hemd
 sind Wein und nicht Blut
 Massenmorde und Inquisition
 machen mir keinen Mut
 Ich schlafe mit eintausend Ideologien
 und bin darin Held
 Ich lebe im Osten im Westen
 überall auf der Welt

Wir sind Deserteure
 Wir sind Deserteure
 Kein Land auf das ich schwöre
 Wir sind Deserteure

Wir stoppen das Rad der Geschichte
 Du und ich Hand in Hand
 Wir flüchten vor Fahnen und laufen über
 ins Niemandsland

Wir sind Deserteure
 Wir sind Deserteure
 Kein Land auf das ich schwöre
 Wir sind Deserteure

Die Unterschiede und Charakteristika der drei Lieder lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Autor und Titel	Franz Josef Degenhardt: <i>Befragung eines Kriegsdienstverweigerers</i>	Wolfgang Niedeckens BAP: »Stell dir vüür«	Wolf Maahn und die Deserteure: <i>Wir sind Deserteure</i>
Jahr	1972	1979	1982
Genre	Protestlied	Rocksong (Amalgam)	Popsong (NDW)
Besetzung	Sänger, Gitarre	Band: 2 Sänger, Schlagzeug, 2 Gitarren, Bass, Keyboard, Sopran-saxophon	Band, Sänger, Gitarren, Bass, Schlagzeug, Keyboards

Musik	Sprechgesang, monoton, kontrastierende Akkordwechsel zur Gliederung der Erzählung, quasi Kadenz, hastiger Gestus	Wechselgesang (Frage/ Antwort) in Mundart, Einflüsse aus Krautrock, Folk und Jazz, Rhythmuswechsel gliedern Fragen und Antworten, Sopran-saxophonsolo	Gitarrenpop, aufwendiges (Raum- und Sound-)Arrangement, Strophenlied ABABA'B, Refrain zum Mitsingen, Gruppenerlebnis
Szene	reales Kreiswehrrersatzamt, Gewissensprüfung, Monolog des Ausschussvorsitzenden, zweite Person hat keine Stimme	imaginäres Kreiswehrrersatzamt, Gewissensprüfung, Dialog, Ausschussvorsitzender/ Antragsteller	allgemeines Wir an ein imaginäres Gegenüber, vor jeder Verhandlung, globale Absage an jeden Kriegsdienst (und damit an jeden Krieg), individuelles Glück steht über der Konfliktsituation
Erzählhaltung	episch, demonstrativ, Rolle wird bewusst eingenommen, Antragsteller, ideologisch stark links	Frage/Antwort, »falsche« Antworten als Persiflierung der Fragen, Situation wird ins Absurde gesteigert, ideologisch gemäßigt links	Stimme für das Kollektiv, Gründe mit privatem Glück verknüpft, Absage an Blockdenken, entideologisiert, kleiner Schritt zum Schlagler <i>Ein bißchen Frieden</i>
Beispiel	5. Strophe	5. und 6. Strophe	1. Strophe und Refrain

1. Degenhardt bringt angesichts des Radikalenerlasses eine das System entlarvende Fratze des staatlichen Repräsentanten auf die Bühne. Demonstrativer Gestus liebäugelt mit Brechts demonstrativem Theater, aber auch mit volkmusikalischem Moritatengesang. Das Werk führt den politischen Gegner vor. Aus Anlage und Intonation des Stücks klingt Bitterkeit, die aber auch zu einem beträchtlichen Teil von Degenhardts allgemeiner Intonation abhängt. Das Lied behandelt männlich-juvenile Problematik, ist aber keine ausdrücklich juvenile musikalische Welt, wenngleich Degenhardt, wie viele andere Liedermacher dieser Zeit auch, über die Liedermacherbewegung der Hunsrücker Burg Waldeck Anfang der 1960er Jahre seinen Weg machte, wo SDAJler auf Nerotter Wandervögel trafen, sich also Jugendbewegte mit kommunistischer Jugendorganisation verbanden. Die Gewissensprüfung wird Gegenstand eines Lehrstücks, um aus der Erkenntnis von Entwürdigung zum unmittelbar politisch Handelnden aufzurufen.

2. BAP verfolgt dagegen eher die Ironisierung und Travestierung der Gewissensprüfung, ist zwar links, aber weniger offen K-parteilpolitisch. Aus dem Lied spricht mit plebejisch-mundartlichem Zungenschlag ein damals durchaus offen propagierter ziviler Ungehorsam, mit dem versucht werden sollte, das System da, wo es ging, zu ärgern, da man sich ja nicht ganz den staatsbürgerlichen Pflichten entziehen konnte und – vielleicht im Unterschied zu Degenhardt – sich auch nicht strafbar machen wollte, indem man gegen das Wehrgesetz verstieß. Die entwürdigenden und absurden Fragen werden mit den eigenen Mitteln geschlagen. Die geschilderte Situation hat Züge eines rheinischen Soldaten Schweiß. Die Musik ist anspruchsvoll arrangiert, bietet abwechslungsreiche Klangfarben und rhythmische Gesten, Niedeckens und Heres' Mundart sind dabei ebenfalls klangfarblich melo-

dische Akzente wie etwa das ansprechende Solo auf dem damals auch im United Jazz and Rock Ensemble (die mit den Grünen Wahlkampf gemacht haben) von Charlie Mariano viel gespielten Sopransaxophons, einem in für damalige Zeiten eher ungewöhnlichen und hier auch ungewöhnlich jazzig gespielten Instrument in einer Rockgruppe. Über die Verulking und das Lächerlich-Machen der Gewissensprüfung wird Gemeinschaft hergestellt, wer dem Text nicht immer folgen kann und will, wird über die niveauvolle Musik bei der Stange gehalten.

3. Wolf Maahns *Wir sind Deserteure* schreitet auf dem Weg der Entideologisierung (nicht Entpolitisierung), den BAP schon einschlug, konsequent weiter. Das kollektive Wir verweigert sich schon vor jeder weiteren Annäherung zwischen Staat und Individuum gänzlich jedem Kriegsdienst. Der Refrain »Wir sind Deserteure« nimmt den Wegfall der Gewissensprüfung 1984 in dem Anerkennungsverfahren schon 1982 vorweg. Gleichwohl schwebt über dem feten-fröhlichen Mainstream-Song der damalige Vorwurf einer dennoch ideologisch unterfütterten »Null-Bock-Generation« (Shell-Jugendstudie), die das persönliche Glück auf der Schwelle zur Spaßgesellschaft über das soziale Miteinander stellen würde.

Schluss: Je mehr sich die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen entideologisierten und im links-alternativen Spektrum auf die zwei parteiübergreifenden Schlagworte Anti-AKW und mehr noch auf Frieden reduzieren ließen, desto allgemeiner wurden auch die Inhalte und die Gestaltung von Liedern, in denen gegen den Kriegsdienst opponiert wurde. Ob damit eine nur aus kommerziellen Gründen – Friedenssehnsucht war ein Massenphänomen geworden – eingetretene Verallgemeinerung der Darstellung einerseits und in gewisser Weise auch Vergesellschaftung der Rezipienten eingetreten ist, ist heute nicht meine Frage. Festzuhalten bleibt aber, dass spätestens mit Wolf Maahns *Wir sind Deserteure* im durchgängigen Mainstream-Sound der Schritt zu Nicoles *Ein bißchen Frieden* eigentlich nur noch ein kleiner war. Damit verwischte schließlich auch die Grenze zwischen spezifisch juveniler und adoleszenter musikalischer Welt.

